46me ANNÉE N° 351

UNIVERSITY COLLEGE LONDON

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

24 JUL 1959

PASSAGE DE ODILON-JEAN PÉRIER

THIS CURRENT ISSUE MAY BE BORROWED FOR COPYRIGHT ONLY

Textes de Gilbert Périer, Franz Hellens, E. Noulet, Edmond Vandercammen, Robert Guiette, René Micha, Jean Tortel

Luc-André Marcel ..... *Abstraites*
Michel Butor ..... *Poème écrit en Egypte*
Léopold Sedar Senghor ..... *Elégie des Saudades*
Victor Eftimiu ..... *Brin d'homme*
Jules Tordjman ..... *Poèmes*
Emmanuel Eydoux ..... *Temps et Espace*
Raul Gustavo Aguirre ..... *Signets*
Umberto Saba ..... *Poèmes*

ESSAIS

Marie-Josèphe Rustan ..... *Albert Béguin et la Tradition Romantique*
L.-T. Wang ..... *Une introduction à Mo Tse*

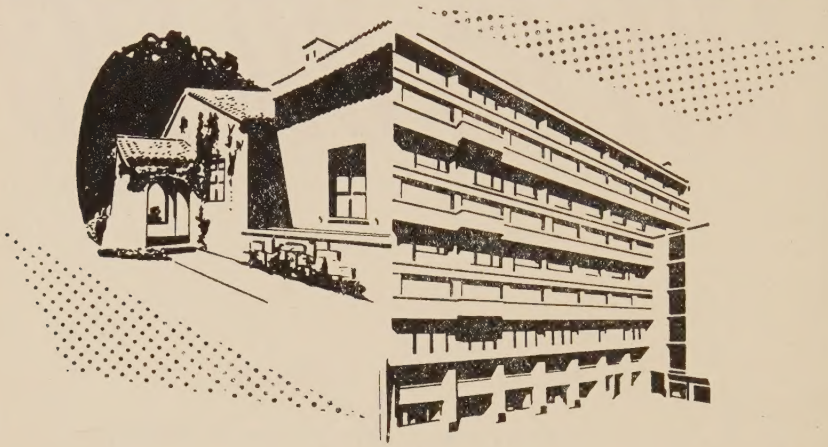
CHRONIQUES

par Léon-Gabriel Gros, Pierre Guerre, Robert Lafont, Anne Blanchard

Les Livres — Notes

LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION

FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE



LA SAVOISIENNE

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 121.600 000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

construit et livre

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR

RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

PLUS DE 1.800 RÉFÉRENCES DANS LA RÉGION

PASSAGE

DE

ODILON-JEAN PÉRIER

QUELQUES DATES. . .

9 Mars 1901	Naissance à Bruxelles d'O. J. P. à l'ombre des marronniers de l'avenue Louise.
1912	Jeanne Périer, sa mère, publie un livre de contes : *Pendant qu'on dort.*
Décembre 1918	O. J. P fonde un petit cercle littéraire : Le Cénacle.
1919-1924	O. J. P sculpte les pupitres de l'Université de Bruxelles et devient docteur en droit.
Janvier 1920	Publication du *Combat de la Neige et du Poète*
Juillet 1920	Publication de *La Vertu par le Chant.*
1921	Collabore au *Mercure de France,* à *Signaux* et à la *Lanterne Sourde.*
1922	Fonde le *Disque Vert* avec Franz Hellens et Mélot du Dy.
1922-1923	Service militaire où il rencontre Eric de Haulleville.
Août 1922	Publication de *Notre Mère la Ville.*
	Première atteinte grave de péricardite rhumatismale.
Janvier 1923	Entre à la *N. R. F.* O. J. P. noue de nouvelles amitiés : Jean Paulhan, Supervielle, Arland...
1924	Collabore à *Sélection.*
	Publication du *Citadin.*
27 Février 1925	Première des *Indifférents* au Théâtre du Marais, à Bruxelles.
Mars-Avril 1925	Paris. Publication du *Jeu de Cartes.*
Mars-Avril 1926	Voyage en Italie avec son frère.
Mai 1926	Publication du *Passage des Anges* (N. R. F.).
2 Sept. 1926	O. J. P. épouse Laure Féron.
Janvier 1927	Publication du *Promeneur* (N. R. F.).
Décembre 1927	Publication du *Premier Livret.*
Février 1928	Publication du *Deuxième Livret.*
22 Février 1928	Mort d'Odilon-Jean Périer.
28 Février 1928	Naissance de son fils Olivier.

Vous m'avez demandé, cher Jean Ballard, de vous parler de mon frère Jean Périer. Une brusque sympathie pour vous que je n'ai vu qu'une fois et une longue amitié pour les « Cahiers du Sud » (qui sentent bon) me poussent à vous répondre.

Mais, à dire vrai, je ne sais que vous écrire. Les souvenirs d'enfance se confondent tous dans un incommunicable — ou insupportable — attendrissement. Et je ne puis, n'est-ce-pas, vous parler de ce premier grand amour — d'autant que peu de gens sont disposés à comprendre que l'amour fraternel est aussi de l'amour.

Et pourtant, je ne pourrais non plus me taire sur ce point car je n'ai jamais compris, de mon côté, que les hommes paraissent presque tous si inaptes à cet amour-là et détachés de lui. Comment peut-on dormir toutes les nuits de son enfance et de sa jeunesse près d'un autre garçon qui grandit, se réveiller près de lui tous les premiers milliers de matins de la vie sans haïr ou adorer cet être-là, pareil et autre, avec lequel tout est partagé: les parents, la chambre, le jardin, les fêtes, les chagrins et les culottes ?

Nous avions, Jean et moi, choisi l'amour, à moins qu'il ne me l'ait imposé par l'espèce d'enchantement qu'il exerçait sur le monde où je vivais avec lui.

Le don d'enchantement a précédé, chez lui, toute autre forme de poésie. Les poèmes, les pièces, les essais ou les jeux qu'il nous a laissés ne sont que des expressions de sa vie enchantée.

Dans ce monde où nous vivions, le bon vieux temps de la Comtesse de Ségur était en place : deux

grands-pères dont l'un célèbre et riche, deux grands-mères dont l'une écrivait de longs poèmes en hollandais, attirants et incompréhensibles, un père actif et bien portant et, surtout, une mère intelligente et fine, amoureuse de ses deux garçons, un chien, un château presque fou, à tourelles, construit en 1900 en style Renaissance Liégeoise où l'on arrivait en « torpédo » quand il faisait beau ou en « limousine » quand il pleuvait. La faune, c'était la basse-cour et la ferme..., la flore : le jardin et les prairies..., le peuple : le plombier, le menuisier et les domestiques. Tout le monde avait l'air content, les Indiens qui dormaient sous leurs tentes et les bons nègres qui vivaient tout nus.

Tout s'est écroulé entre 1914 et 1918. Les grands-parents sont morts l'un après l'autre. Les oncles sont au front. Les Allemands sont là. Pendant l'hiver, on vivait tous ensemble dans une seule pièce, autour d'un poële. Notre mère lisait des poèmes à mon frère. Pour moi qui jouais sur le tapis, cela faisait une petite musique si tendre et si vraie que, toute ma vie, je n'ai pu supporter la poésie que murmurée. En rentrant de l'école, nous achetions des livres d'occasion chez un libraire de la rue de la Tulipe et je me rappelle le jour où Jean rapporta à la maison le petit livre jaune des « Illuminations ». Ce soir-là, ce fut lui qui nous fit la lecture ; je riais, notre mère souriait... il paraissait bouleversé.

La guerre n'avait pas été, pour nous, une parenthèse car nous avions grandi. Les pauvres n'étaient plus les mendiants. Les très vieux n'étaient plus seuls à mourir. La révolution n'était plus une belle aventure achevée.

Au milieu de la fièvre où se succédaient la victoire et la libération, la découverte d'une jeune peinture, d'une jeune musique et d'un jeune monde vivant, notre mère mourut, jeune, elle aussi. Et notre amour fraternel se fit plus brûlant, plus silencieux, plus profond.

Jean avait vingt ans et je le suivais. Mais j'étais plus attiré que lui par la terre des hommes et c'est de ce temps-là qu'il commença à se faire un monde de la chambre bleue où il s'enfermait avec une pipe, du thé, des livres et des amis qu'il chérissait mais dont il cherchait à terroriser quelques-uns en leur reprochant légèreté, insouciance, gaspillage de jeunesse ou manque de rigueur. Deux seuls amis échappaient à sa censure :

Robert De Geynst, son maître en poésie et Raoul Grimard, son maître en raisonnement.

C'est dans cette chambre bleue aux fenêtres de laquelle se balançaient les lourdes branches d'un immense cerisier que Jean Périer a écrit presque tous ses poèmes. C'est de ces fenêtres qu'il pouvait apercevoir celle de la jeune fille qu'il aimait et qu'il devait épouser un an avant de mourir. C'est de ces fenêtres qu'il devinait la ville bien lavée par la pluie et par ses ménagères, sa ville, son monde enchanté plein d'anges, de marronniers et de petites filles. Et c'est dans cette chambre bleue que je le revois tous les soirs, avant de m'endormir.

GILBERT PÉRIER.

9 Mars 1959.

FRANZ HELLENS

PORTRAIT D'ODILON-JEAN PÉRIER

J'ai sous les yeux deux photos d'Odilon-Jean Périer, La première date de 1920, l'époque où je le rencontrai à *Signaux de France et de Belgique,* où le poète Melot du Dy, son ami, me l'avait amené. On l'y voit de face, souriant des lèvres (il les avait sensuelles) et des yeux derrière des lunettes de myope ; non d'un sourire myope, ni pincé ; au contraire. On sent que cet homme, ce très jeune homme aux yeux amusés, ne saurait sourire autrement. Il n'a qu'un seul sourire (lui qui ne connaîtra sans doute jamais le rire aux éclats) le sourire de l'esprit devant la vie, cette vie qu'il croit encore, comme la plupart des êtres jeunes, devoir être longue, et dont la frontière est toute proche. La croit-il vraiment longue ? N'est-ce pas à la mort qu'il sourit déjà, celui qui allait écrire, quatre ans plus tard :

Je ne chanterai pas très haut ni très longtemps...

On l'aperçoit, sur cette photo, le front découvert, large, aérien. Les traits sont détendus, les joues pleines. Déjà très soigné de sa personne, élégant même, net, corps et âme ; un nœud papillon à pois blancs fixé sans trop de symétrie au faux col replié. Il a vingt ans. Il a publié *La Vertu par le Chant,* ces poèmes dont il défendit plus tard la réédition après sa mort, et que ses héritiers n'ont pas hésité à tirer de l'ombre. Erreur, à mes yeux, plus qu'erreur. Non que ces vers soient mauvais. Mais O.-J. Périer avait dit et *écrit* de sa belle encre rouge, qu'il affectionnait, qu'ils devaient demeurer dans la tombe de cette édition de jeunesse, il voulait dire sans doute : d'enfance. Je vois le sourire dont je parlais se changer en froncement de sourcils.

L'autre photographie nous montre un Odilon-Jean Périer tout différent et pourtant le même. Il se tient de profil, dans un costume de tweed, toujours aussi soigné et frais, faux col blanc et cravate nouée. Aux lèvres, dont on n'aperçoit que la supérieure, retroussée, une pipe dont il tient de la main droite le fourneau. Il a gagné de l'âge (pour un homme qui va mourir à vingt-neuf ans, quelques années comptent) son front s'est plissé, la peau du visage, couverte on dirait de boutons, ressemble à une terre caillouteuse. Les pommettes, sont saillantes. Il ne sourit pas. Il regarde, inquiet sans doute, le front crispé, l'œil fixé sur l'idée ou l'image, son double qui depuis quelque temps le tourmente, mais qu'il veut, malgré tout, de la même élégance que la sienne. Une simple moue, un léger mépris peut-être. Ou un pressentiment ?

Sur les deux portraits, le même air d'enfance un peu manquée, les marques d'une sorte d'avortement ou de malfaçon physique (certaine plantes mal venues ont cet aspect touchant) qui ne nuisent aucunement à la beauté de l'expression. Le visage déjà froissé, tordu par la souffrance, c'est celui d'un poète qui, vécût-il cent ans, ne sera jamais désabusé ; constamment en surprise devant la vie, quoique prévenu, curieux quoique précocement instruit.

N'est-il pas étonnant qu'à vingt ans Odilon-Jean Périer, poète débutant, faisait des *Stèles du Milieu* de Ségalen son livre de chevet ? Ségalen, poète prédestiné, son frère dans l'ombre ? Et qu'inscrivait-il en tête de son premier recueil, quelle moëlle avait-il extraite de l'œuvre de ce jumeau dans le temps et l'espace ? « De quelles cérémonies l'honorer ce démon que je loge en moi, qui m'entoure et me pénètre ? De quelles cérémonies bienfaisantes ou maléfiques ?... Puisqu'il le faut, ô sans-figure, ne t'en vas point de moi où tu habites : puisque je n'ai pu te chasser ni te haïr, reçois mes honneurs secrets ».

Nous voilà instruits sur les premières révoltes et les soumissions que cachait le sourire du portrait. Ce texte emprunté mais si proche de lui-même éclaire tout Odilon-Jean Périer. L'homme. Le poète.

Le visage de 1920 et celui de 1928 se complètent. Même don d'enfance, mêmes moue ou sourire avertis. La lutte est tout de suite entamée, de l'esprit et du corps, ce corps qui le préoccupe, à qui s'adressent ses vers les plus directs, cet esprit dont le vol se colore toujours des reflets de la terre; et ce combat de l'Ange et du Démon se poursuivra jusqu'au bout, avec des pauses et des périodes aiguës, mais aussi cet équilibre miraculeux sur la corde raide qui rejette le démon intérieur, tantôt à gauche, tantôt à droite, sans toutefois

le lâcher. Car il lui est nécessaire. L'esprit et l'âme, aussi bien que la chair et les os qui souffrent, jouissent finalement de ces oscillations merveilleuses. Cet enfant, qui n'atteindra pas la maturité d'homme, ou qui l'a rejointe d'emblée, ce dandy qui ne veut l'être ou le paraître que pour se différencier de soi-même plus que du commun des mortels, va nouer les deux bouts d'une courte existence avec une fougue et une volonté, tantôt amusées, tantôt crispées, que trahissent dans le plus grand secret les faces diverses des poèmes, depuis cette *Vertu par le Chant* jusqu'au *Promeneur*, en passant par *Notre Mère la Ville* et *Le Citadin*.

J'ai bien connu Odilon-Jean Périer pendant ces sept ou huit années tour à tour cruciales et enjouées, quoique nous ne nous soyions pas rencontré souvent. Secret jusqu'en ses démarches en apparence les plus ouvertes, il ne se montrait pas facilement. Nous nous ressemblions un peu par ce côté du caractère, non pas timides mais naturellement distants, réservés, avec des bonds de franchise absolue. Nous cherchions, lui et moi, à nous découvrir, à nous confronter. Tantôt c'était lui qui faisait deux pas quand je n'en accomplissais qu'un, tantôt moi qui avançais tandis qu'il semblait reculer. Qu'avions-nous à nous dire ? Tout et rien, lui l'éphémère et moi destiné à une expérience plus favorisée par le temps. Mais n'est-ce pas lui, dans sa lutte avec l'Ange, qui bénéficia de la durée plus que moi ? Il survit, il a accompli sa métamorphose éternelle tandis que j'en suis encore à faire la mienne, passagère.

D'Odilon-Jean Périer j'ai eu la confiance. C'est énorme. J'étais de quinze ans son aîné. J'avais un peu vécu, je veux dire que le démon intérieur, à la fois « conseiller et persécuteur », m'avait déjà fait basculer du Nord au Midi, du suprême au plus bas. Il le savait ou le sentait. Nous étions de la même eau mais son torrent n'avait encore débordé qu'au mental, en rêve, dans ses plaines et ses vallées intimes. Il venait quelques fois me consulter sans y paraître, plein de questions évasives, l'œil plus interrogateur que les lèvres ; attendant de moi une révélation soudaine, un acquiescement, sinon un conseil. Peut-être lui ai-je donné quelque chose. En 1920, *Mélusine* venait de paraître. Il y avait vu tout un débat poétique, des chevauchées dans le rêve, et un style adéquat, à une époque où le surréalisme ne s'était pas encore déclaré. Ce débat frôlait le sien, en d'autres termes. Il me le dit. Ce fut une des seules affirmations que j'entendis de sa bouche. Et il me dédia son *Passage des Anges*. Est-ce parce que ce livre de prose, cette sorte de roman poétique, (trop d'espace matériel, trop de blanc

à noircir) ne répondait pas exactement à ce que j'attendais de lui dans ce domaine, que la dédicace tomba au cours de la fabrication, par la volonté d'une intervention occulte. « Je viens de recevoir une lettre de Gallimard, m'annonçant qu'il va publier *Passage des Anges,* m'avait-il écrit. Je savais bien que la dédicace que je t'ai faite me porterait bonheur... » Etrange destin des livres ! Je lui avais donc « porté bonheur » ? Sans doute par un autre chemin. Mais les mots sont les mots, ils laissent la trace de leurs pas, si leur sens n'est pas toujours celui qu'on imagine.

Cher Odilon-Jean Périer, je veux croire que nous étions créés non au même moule, mais d'une pâte à peu après pareille, et façonnés par le même Artiste invisible dans le plus profond silence et le plus fier secret. Nous sommes-nous dit vingt mots, de ceux qui comptent ? Si oui, cela suffit. Dans la même lettre il ajoutait : « Il fait merveilleusement beau, j'ai achevé quelques poèmes, je me porte suffisamment bien pour ne pas tenir compte de mon corps ». Ce corps auquel il tenait, mais qu'il était aise de laisser de temps à autre à l'écart, comme s'il n'existait pas. Je te revois, aujourd'hui que je tiens les yeux fixés sur ton double portrait retrouvé, tel que ton œuvre, pas énorme de volume mais grande de substance organique, est devenue, à présent que ce corps qui en fut pour une part l'animateur et la victime, n'est plus que souvenir sublimé : enfant précoce, homme prématuré, tous deux tourmentés du Démon et visités par l'Ange. Les distances, comme le temps, comptent peu dans ce regard réciproque de deux êtres voués aux mêmes luttes et destinés aux victoires identiques. J'irai te rendre visite, demain, dans ta chambre étroite et bien close, au deuxième étage de la grande maison familiale, style 1900, de la rue Defacqz, à Bruxelles ; tu viendras me voir dans mon bureau de la Bibliothèque du Parlement, non moins clos, malgré les apparences. Toi tout jeune encore, moi âgé, non pas vieilli j'espère. Aujourd'hui, demain, sans dates.

FRANZ HELLENS.

Délestée de tout romantisme, de tout panache, de toute surcharge, la poésie d'Odilon-Jean Périer, d'une exceptionnelle sévérité de moyens, offre un visage lisse simple et pur. Ses secrets et ses intentions, n'en altèrent pas l'extérieure sérénité.

Ce qui est inimitable en elle, du moins dans ses modulations principales, c'est l'articulation et le timbre de sa voix. Timbre net, un peu sec. Voix jeune plus que toute autre qu'on n'imagine ni vieillie, ni même mûrie. Austère, retenue, un peu dure dont la tension se brise tout à coup en souriantes fantaisies, en timides tendresses. Voix tantôt fière, tantôt sourde car d'une part les fées, d'abord indulgentes, comblèrent le poète, car d'autre part nul privilège ne saurait empêcher le conflit de l'adolescence géniale et du monde buté.

Le malheur de ce poète mort à vingt-sept ans, c'est bien le malheur-jeunesse se sentir rien qu'avenir et impatience. Et sa force, c'est bien cette ténacité qui infligea à la sincérité la plus violente, la plus lente expression :

> *O corps tout secoué de prochaines musiques !*
> *Lié contre la table où pèse ton sang noir,*
> *laisse-moi transporter d'un rire dramatique*
> *et de honteuse ardeur embellis ton espoir.*
>
> (Récompense)

S'il se souvient de Baudelaire à qui tout le peuple moderne des poètes est redevable, s'il est touché par des influences plus récentes qui le conduisent à la notation de plus en plus dépouillée d'instantanés, de lueurs et de songes, sa personnalité poétique, au centre de ces feux croisés, demeure authentique et vivace. Car il crée ce qu'il imite, s'approprie ce qu'il emprunte, fait valoir son art et en montre un autre.

Au gré des vents qui le frôlent, Cendrars, Apollinaire, Valéry-Larbaud, puis, Mallarmé et Valéry, et

puis encore, Eluard et Cocteau, s'il incline un peu la direction de son vol, il ne se métamorphose pas pour autant, cependant que, comme Ariel, c'est avec des métamorphoses qu'il joue. Comme Ariel aussi, il a la divine légèreté. Il ignore la pesanteur. Même lorsque sa nonchalance, tendrement abusée, se laisse aller à quelque bavardage apparent (*Pour le Printemps*), il glisse, il circule en butinant, constant seulement dans son élégance et sa secrète rigueur.

Nulle part, comme chez Odilon-Jean Périer, apparaît, contre le désenchantement, la vertu salvatrice de l'art. Nulle part, la pudeur et la discrétion n'ont laissé filtrer aveux plus frémissants,

Garde ma récolte secrète
Et partageons ce peu de vin
Fille plus douce qu'une bête
Portant le masque du destin
Déchirée, habile à sourire
Et qui ne sait rien de mes dieux
Que le taciturne délire
Où je te confonds avec eux.

Nulle part, on ne voit mieux comment, ainsi que le démontre Madeleine Defrenne, « un style de vie engendre une qualité poétique ».

Poète d'un temps et d'une ville, de l'amitié et de l'amour, oscillant entre la grâce douloureuse et la grâce insolente, il ressemble à la jeunesse elle-même dans ses moments les meilleurs ou les plus aigus, quand, du trouble où la plongent et le monde et les corps, montent sa joie d'exister et son exigence de pureté :

Je t'offre un verre d'eau glacée
N'y touche pas distraitement
Il est le prix d'une pensée
Sans ornement.

E. NOULET.

EDMOND VANDERCAMMEN

ODILON-JEAN PÉRIER
OU
L'ANGOISSE DE LA PURETÉ

Il était né à Bruxelles le 9 Mars 1901. Il était désigné pour une croisade de l'Intelligence et du Verbe. La croisade, il la mena dans sa chambre et dans sa ville; de l'Intelligence, il fit « une très studieuse et très ardente fête », une obsédante tentative de transformer en poésie la vie qui lui serait accordée; du Verbe, il fit une vertu aérienne mais secrètement blessée. Sans doute voulut-il également se rendre digne de la mort en donnant à son existence trop courte un sens irréductible. Fut-il surpris par le destin au moment où, tourné vers le domaine de la connaissance, son regard découvrait en même temps les puissances de l'amour ? De toute manière - et malgré ses jeux subtils - il ne fut pas un poète « fantaisiste » tel que certains critiques l'ont souligné, car il était trop « prisonnier de son dieu », de sa gravité et de son héroïsme naturel. Mais sa pudeur était celle d'un ange.

Odilon-Jean Périer entre fort tôt en poésie. Ayant fait ses classes dans le sillage de Marceline Desbordes-Valmore, ou de Mallarmé, il publia en 1920 *Le Combat de la Neige et du Poète*. C'est une rencontre momentanée avec les poètes d'esprit nouveau, un choc, une libération. Et cependant ce n'est pas tout à fait une conquête semblable à celle à laquelle étaient déjà parvenus Blaise Cendrars ou Valery Larbaud. Périer ne cherchait pas, dans son appétit du monde, sa loi et son bonheur; il ne pouvait quitter longtemps son propre univers. La nature de l'auteur était ailleurs. Aussi bien, quelques mois plus tard, nous donnait-il *La Vertu par le Chant,* un livre dont le titre lui-même embrasserait désormais la signification d'une démarche prolongée dans le seul temps intérieur. Le poète retournait à sa chambre, dont il allait faire une « maison onirique ». Une chambre avec son infini. Gaston Bachelard dirait: « Nous y rêvons comme à un désir, comme à une image que nous trouvons parfois dans les livres.

Au lieu de rêver à ce qui a été, nous rêvons à ce qui aurait dû être, à ce qui aurait à jamais stabilisé nos rêveries intimes ». Et Odilon-Jean Périer termine *Une Maison nocturne,* premier poème du volume, par ces vers :

...J'éteins la lampe et je serre les dents :
ma chambre se soulève. Avec l'aube, les vents
enflent la voile. Et nous partons dans la tempête !

Une chambre dans la tempête : voilà bien le nouveau, le véritable décor de notre poète, mais celui-ci le changera en un havre de sagesse, en un refuge d'une intimité un peu hautaine où il n'aura de cesse de ramener les plus secrètes identifications dictées par sa hantise. Il en aura toujours besoin pour y concentrer une rêverie rarement portée au-delà des limites de sa ville. Il sera comme vaincu - physiquement d'abord - par sa chaleur certaine, un peu à la façon de Marcel Proust qui s'installe dans l'espace et mesure le temps. La chambre n'était pas de liège, mais elle avait sa valeur de recueillement, sinon de renoncement. Nous reverrons souvent ce domaine et les vertus qu'il détient au long des pages d'Odilon-Jean Périer. Tout projet n'y sera-t-il pas nourri ?

Tout contribue au philtre où baigne le poète.
Cette chambre elle-même a des vertus secrètes.

Dans un long poème de *La Vertu par le Chant,* la chambre se trouve précisément évoquée par contraste avec le monde extérieur où règnent l'hiver et la pluie ; l'auteur y est resté pour épurer son amour et caresser ses sortilèges. Dans cet « Adieu à l'hiver », il veut épuiser un instant la force qui le dynamise avant de céder à la mélancolie symbolisée par la pluie, cette pluie qui revient souvent dans ses vers. Il s'agit en outre d'une manière de se protéger contre les loisirs « sauvages » de la ville :

Muse, le cœur me fend au milieu de leur vie :
je crois à la beauté des travaux patients.
Si nous demeurons doux chez les hommes bruyants,
c'est de toi qu'ils riront, ma sainte Poésie.

Même dans *Notre Mère la Ville* (1921-1922), nous lirons :

O ville ravagée
Restez dans ma maison
Qui n'a qu'une saison.

ou encore :

J'ai cherché ma patrie avec sincérité
Dans ses villes, son ciel, ses champs et ses navires.
Mais rien ne vaut la chambre où je fais de ma lyre
Le silence pleuvoir avec limpidité.

Le poète ramène donc le monde extérieur dans sa chambre aux murs bleus, où l'attend sans fin son « ouvrage d'eau pure ». Tout cela devient « soluble » dans le silence avant de prendre forme dans la fluidité du langage en s'adaptant au monde intérieur de l'écrivain. Le ton naturel et savant

de l'écriture nous fait alors oublier qu'il s'agit d'une appréhension tragique de la vie et que l'auteur veut rendre celle-ci à sa transparence originelle.

Pour Odilon-Jean Périer, rien n'importe que la Poésie; il désire sa présence moins pour elle-même que pour la délivrance offerte par son feu. Aussi bien demeure-t-il chez lui pour créer plus d'intimité avec sa Muse, converser avec elle en buvant du thé, très humainement, dans la fumée du tabac. Le thé et le tabac sont d'ailleurs ressources d'une volupté tranquille et apaisante qui permet souvent à la confidence et au dialogue de se prolonger suivant de nouvelles tonalités affectives :

Tu te penches sur ce thé
Tu y cherches la santé
Les vertus, la vérité
D'une eau vive et sans nuages.

Le thé composé par le poète est un philtre de sagesse; le tabac se mêle aux vagues chantantes du soir; tout dans la chambre semble se mouvoir pour reconnaître les caractères magiques de l'équivalence. L'espace de la contemplation devient alors celui des métamorphoses et de l'alchimie, l'espace de la longue patience. L'auteur crée un univers à la mesure du paysage qui irradie en lui et qui est synthèse d'un bonheur d'autant plus difficile à conquérir que l'écrivain se sent lentement porté vers le fatal renoncement imposé par une mort prématurée :

Je ne chanterai pas très haut ni très longtemps.

Oui, la poésie est devenue la valeur essentielle à protéger dans cet univers solitaire. Périer se fait ainsi le poète du poème et, par là même, celui de la pureté. L'un et l'autre constituent sa substance apparemment heureuse, le double objet d'une patience que devait aimer un Paul Valéry. Sa manière de « tonaliser » le sujet répond elle-même à une hantise d'épuration et de dépouillement jamais assouvie. Des dizaines d'exemples nous montrent le poète aux prises avec sa poésie, qui est enjeu et récompense tout à la fois:

J'épuise tous mes cris dans les ailes d'un ange,
Je tente d'acquérir la sagesse du feu.
....
J'épuise ces trésors avec tranquillité.
Que m'importent des biens dont je n'ai plus envie
Si je n'en tire un miel qu'on nomme Poésie ?

Si toute chose se charge d'évidence lyrique dans ce décor habité, l'amitié s'étend et devient à son tour récompense du poète: amitié avec les choses d'abord, avec les hommes - quelques hommes - et les anges ensuite.

Quant à la ville, plusieurs titres d'ouvrages en suggèrent la présence: *Notre Mère la Ville* (1921-1922), *Le Citadin* (1924), *Le Promeneur* (1927). Dans la cité, le poète poursuit un bonheur difficile, car la solitude et la mélancolie ne l'ont

point abandonné. Tantôt hostile, tantôt accueillante et familière, la ville est tout de même invitation aux plaisirs communs, mais notre « promeneur » craint toujours d'y perdre la pureté de son chant, l'équilibre qui était, dans son habitation, jouissance délicate et réconfort certain :

Ne puis-je enfin chanter sans y perdre la vie ?

Nul mieux que lui n'a cependant chanté sa capitale pour la refaire à une image de tendresse et de précieuse rêverie, aussi pour y répondre à l'appel des saisons :

Beau jour sobre et profond comme un marbre sauvage,
Que vos angles dorés m'ont donné de secours !
Tant de perfection fait aimer son ouvrage.
Tant de limpidité détourne de l'amour.

Mais il avait écrit précédemment :

A moi ! Ville mal vaincue
Jaillissez au jour !
Je vous sauve par l'amour.

Il s'agit d'un combat. Si l'inspiration s'y trouve rénovée, quelque dépaysement apparaît qui se réduit parfois à la description extérieure. Cependant, Odilon-Jean Périer y demeure l'enfant prodigue de la vraie Poésie dans sa tendance au dépassement et dans le choix de l'émotion greffée sur un instant privilégié.

Les poèmes de *Notre Mère la Ville* sont-ils simplement des brouillons comme l'auteur a voulu le souligner ? Sans doute faut-il l'admettre, mais quelle mesure et quelle finesse de ton dans nombre de ces pages ! On ne peut donc biffer tout ce qui précède *Le Citadin,* malgré le vœu de l'écrivain.

Le Citadin commence par un poème aujourd'hui classique et dont l'admirable dépouillement et la limpidité renforcent l'image la plus parfaite du poète parvenu au sommet de son art :

Je t'offre un verre d'eau glacée
N'y touche pas distraitement
Il est le prix d'une pensée
Sans ornement...

L'orgueil le plus noble mêlé à l'ivresse de la pureté la plus nue : voilà ce que Périer réussit à nous proposer. Quelle harmonie dans ce jeu suprême de la méditation ! Ce liminaire est suivi d'une promenade à travers Bruxelles d'un étrange pouvoir de suggestion. Itinéraire à la fois ingénu et savant, où le sensualisme de l'expression s'allie étroitement aux modalités du monde décrit. Dialogue humain, rencontre avec un climat « ou déployer sa vie », respiration de l'âme autant que du corps, communion nécessaire sur nature :

Je compose ces vers pour me sentir vivant.

Nous pourrions ajouter que c'était davantage pour se reconnaître lui-même au fil des heures et des saisons, après s'être volontairement emprisonné avec sa Poésie. Mais est-ce pour autant le délire d'une découverte ? Il n'y paraît

point, car « le citadin » reste sédentaire en ses plaisirs et parfois on dirait que sa ville est aussi déserte et silencieuse que les paysages urbains de Chirico. L'auteur se sent, malgré lui, désigné par l'objet de sa démarche et cet objet élu est encore solitude anxieuse. Toutes les profondeurs de sa volonté créatrice s'y trouvent engagées comme au préalable, l'écrivain ayant rêvé longtemps la réalité extérieure avant de la décrire et de se l'approprier. La ville est donc appréhendée à travers une mémoire et une nostalgie fondamentales qui font que Périer ramène aussitôt sa récolte lyrique dans la chaleur intime de sa chambre. Et là, penché sur son ouvrage, il dira :

Libre et seul, je connais le prix de mon repos :
Quelle paix sur ma ville et quel air d'innocence...
Mes vers portent en eux leur pure récompense.

Maintenant le poète est parfaitement maître de son style, sinon du mystère qui l'oblige à chanter et dont il voudrait parfois s'échapper pour vivre « sans masques et sans livres ». Or sa poésie est essentiellement un drame et un combat. La lutte, dans la haute solitude de ce jeune écrivain, est sans doute ce que Norge a appelé un révolte par l'absence.

Odilon-Jean Périer a dédié *Le Promeneur* à la mémoire de sa mère. La dédicace porte la date de Septembre 1925, à peine deux ans avant la disparition même du poète. « Promenons-nous dans ton pays, dans le merveilleux paysage où tu ne vieillis plus depuis ta mort (de sorte que nous aurons un jour le même âge).

« Bien plus tard, je retrouverai une réalité simple, la couleur du ciel et des choses, le visage émouvant des hommes. Au revoir, au revoir. Mais non, je ne resterai pas longtemps, tu sais bien que je ne puis me passer de toi. Au revoir ». On pourrait se pencher longuement sur cette page toute pleine de nostalgie et de prémonition. Périer avoue aussi : « Les hommes disent que je suis égoïste, triste, insensible. C'est qu'ils pensent que je suis seul ». L'artiste aurait-il brouillé les pistes ? La dédicace prend un sens plus angoissant encore quand nous lisons plus loin, dans le poème intitulé *La Route* :

Je n'aurai pas vécu, mon œuvre est inhumaine !

Tel est le grand déchirement : un être se croit destiné au partage de l'amour, mais il est maintenu et dominé, loin d'un monde à la mesure humaine, par l'envoûtement d'une réalité spirituelle dont le champ est celui de l'absolu. Aussi *Le Promeneur* nous semble-t-il, parmi toutes les œuvres de Périer, celle qui éclaire le mieux la déroutante démarche du poète. Par surcroît, l'Amour et la Mort vont s'y affronter secrètement et le résultat sera peut-être la dernière blessure de l'ange. Le décor est encore la chambre et la ville, la mer en plus, mais il est moins précis. Ici, dans sa fidélité au démon qui lui dicte ses vers, l'écrivain mesurera davantage l'inanité de son effort de libération et de son attente du bonheur. Dans le poème *La Route*, le poète regarde son

passé avec des yeux désespérés. Dans *Le Paysage ou la Consolation,* il demandera à l'infini de la mer ses dernières raisons de vivre; quant au poème *La Liberté,* il se terminera par ce quatrain significatif:

Pour une nuit encore je suis libre ! L'air tremble
A peine, c'est qu'il forme une étoile de plus.
Les colonnes du soir montent toutes ensemble.
Le monde se referme et ne me connaît plus.

Ce monde que Périer n'a pu élever au niveau de sa poésie ! Il y a entrevu son vrai chemin « sans hommes, dans la plaine »; l'amour charnel s'y est mué en tristesse et il aurait pu lui inspirer également le vers fameux de Mallarmé, ce cri de *hélas* dans la brise marine qui l'invitait à l'évasion. Mais contrairement à l'auteur du *Coup de dés,* Périer n'était pas hanté par la pureté du néant: c'était sa vie même qu'il cherchait à transfigurer par le Verbe.

Odilon-Jean Périer allait se marier le 2 Septembre 1926 (De cette union, un enfant devait naître que le poète ne connaîtrait pas). Le poème intitulé *La Visite* et daté de Mars 1926 se termine encore par tel vers :

Les poètes sont seuls au monde

tandis que commençait ainsi la même page :

Ecoutez-moi si vous m'aimez :
Je suis sauvé lorsque je chante.

Ce texte publié à part pourrait être rapproché du *Promeneur,* livre dont Madeleine Defrenne a écrit qu'il est placé sous le signe de la femme: « l'une morte, éloignée pour jamais; l'autre vivante, mais qu'on s'efforce de ne pas approcher ». Or cette vivante, la voici matérialisée dans un corps « fermé comme une jeune rose ». C'est le poème intitulé précisément *Le Corps fermé* et composé le 30 Janvier 1926. (Ici les dates revêtent une importance considérable). Ces vers laissent apparaître une condamnation de la volupté charnelle qui correspond toujours au refus de l'impur dont témoigne toute l'œuvre de Périer. Mais *Le Corps fermé* finit sur ces deux vers:

Voici le ciel dans les chemins de l'aventure
Voici cet homme - et son amour est devant lui.

Contradiction d'autant plus déchirante que la mort guette notre poète.

Peu de temps avant de nous quitter, Périer avait envoyé à la Nouvelle Revue Française le manuscrit de *La Maison de Verre.* Il était daté de 1927; il ne devait paraître qu'en Avril 1928, deux mois après la mort de l'écrivain. *Ce Mystère quotidien* - suivant le titre primitif - est un chant à l'amour charnel. La réalité se dore aux feux de l'âme comme dans chaque réalisation de l'auteur. L'ivresse vécue ne trompe pas, elle est devenue émerveillement, révélation symbolique et ardente :

Mais enfin je renonce à détourner tes armes.
Je reconnais un corps que je dois te céder.

La maison n'est plus un univers secret et fermé où le rêveur se mesurait seul avec la Poésie: elle est devenue transparente. Transparente à la vie, claire comme l'aurore d'amour à laquelle Odilon-Jean Périer avait, semble-t-il, refusé de croire précédemment. Le phénomène était-il définitif ? Il nous paraît difficile de répondre à la question, car ce dernier poème renferme encore une note de solitude et il évoque l'empire nocturne au moment où se décide le bonheur.

Le 22 Février 1928, la mort empêche toute autre révélation d'un poète arrivé au terme du sacrifice absolu :

Ainsi passe cet homme, oublié, sans histoire,
Portant l'hostie en bouche et par elle émouvant,
Prisonnier de son dieu comme sont les avares,
Qui se perd sans bouger au milieu des vivants.

Pour lui, l'hostie avait perdu jusqu'à son sens religieux: elle était le mot lui-même dans sa craintive pureté au bord des lèvres. Peu de poètes auront porté aussi haut le souci de protéger la limpidité du Verbe et demandé au langage une plus grande raison d'exister. C'est pourquoi, même où l'harmonie du vers et de la pensée est le plus totale, une blessure demeure qui ramène au niveau de l'homme l'ouvrage menacé de trop de perfection: c'est la blessure de *l'impossible*.

Marquée par certaines recherches contemporaines, cette poésie échappe cependant à son époque. Ici, la parole parvenue à son apogée et prenant conscience d'elle-même, est un acte en soi et une tentative d'approcher la vérité qui sauve par son essentielle clarté. Le regretté Joë Bousquet écrivait dans *Le Meneur de Lune:* « Une pensée n'est vérité que si j'ai réussi à m'halluciner avec elle ». Odilon-Jean Périer a connu assez souvent cette hallucination pour que sa pensée musicale s'impose longtemps encore. Son message a conservé quelques défauts de jeunesse, mais ceux-ci s'effacent aux yeux de l'homme qui s'élève avec le poète.

EDMOND VANDERCAMMEN.

ROBERT GUIETTE

ODILON-JEAN PÉRIER LE PROMEMEUR

Est-ce bien à moi d'évoquer Odilon-Jean Périer, celui qu'on appelait Jean, dans la vie. Je l'ai peu connu, me semble-t-il, et si tard ? Je ne pourrai qu'en donner cette sorte d'image que les photographes ambulants prennent des gens à leur insu.

Je venais de quitter Paris et de rentrer dans ma province. Blaise Cendrars fit une conférence à la *Lanterne sourde* à Bruxelles. Il m'y invita. C'est lui qui m'a présenté à Franz Hellens et aux jeunes gens du groupe du *Disque vert*. Périer, à cette époque, faisait son service militaire. Je ne fis sa connaissance que plus tard. J'avais lu de lui quelques plaquettes exquises: *Le Combat de la neige et du poète, La Vertu par le Chant* et, je crois, *Notre Mère la Ville*. On en parlait dans le groupe.

En dépit d'une grande courtoisie et d'une amabilité très explicite, il n'était pas d'un accès facile. Comme je n'habitais pas la même ville que lui, je ne pouvais guère compter sur le hasard des rencontres. Je lui fis visite.

L'homme que je vis, n'est peut-être pas semblable à celui que connurent ses amis intimes. Ceux-ci ont plus d'une fois manifesté à son égard une sorte de dévotion superstitieuse. Le culte n'est pas toujours clairvoyant. Comme le dit un jour Eric de Haulleville: « Les amis sont un peu les gardiens d'une tradition. C'est ainsi qu'ils aident la postérité en lui apportant un reflet du temps ». C'est ainsi aussi qu'ils donnent parfois à l'œuvre un éclairage qui la transforme.

Jean Périer eut quelques amis avec lesquels il formait bloc. Son œuvre n'était pour eux qu'un des aspects de l'aventure intellectuelle qu'ils vivaient ensemble, une aventure volontairement secrète, et dont le poète semble avoir été l'instigateur. Ils s'étaient rencontrés sur les bancs de l'école ou de l'université. Jean Périer exerçait sur eux un prestige incontestable. C'est qu'il avait à leurs yeux tous les privilèges et tous les dons. Il leur apparaissait comme un être d'une

nature supérieure (Il dira: « un ange »). De l'approcher ils se croyaient eux-mêmes transfigurés. Jusqu'à quel point tout cela était entaché de littérature ? Je ne saurais le dire. Dans quelle mesure la volonté de Périer exerçait-elle une sorte d'enchantement sur ses amis ? Et combien ils mettaient de complaisance à en jouer le jeu ? Il n'importe.

A cette époque, qui était celle d'*Anicet,* on avait le souci de ne pas rompre les charmes, mais d'en créer au mieux les conditions et les modalités. Aussi Jean Périer inventa-t-il maint jeu, bien dans l'esprit du temps. Le langage et la pensée en étaient les éléments presque exclusifs. On dit que Jean Périer tout enfant avait déjà le secret de cette sorte d'invention qui propose des règles au divertissement. Lui-même jouait, dans le sens précis du terme: sans se laisser prendre à la fiction. Cela demeurait pour lui un jeu. Il faisait jouer les autres. Le sérieux avec lequel il envisageait toute chose, il ne le quittait pas un instant, condescendant toutefois à sourire. Etait-ce déjà, chez lui, péché littéraire ? Il ne m'appartient pas d'en décider. Je ne l'ai vu jouer qu'à ce fameux jeu de cartes poétiques qu'il avait inventé et où il prétendait trouver un renouvellement du fait de poésie sans l'intervention directe du poète. Il le faisait avec une gravité d'augure. C'est peut-être la seule fois qu'il crut vraiment à ses propres sortilèges.

Il avait la pudeur du plaisir, comme de la douleur. Il aimait avoir l'air « étranger » à tout, alors que nul plus que lui n'était avide de surprise. Son indifférence et sa passion de joueur se confondaient de façon équivoque. Il répondait par son jeu à tous les exercices d'écriture automatique et de dictée onirique. (Nul plus que lui n'était au fait des dernières modes et des dernières recherches. Il y mêlait les convenances des gens de goût). Il avait l'habitude d'être admiré de ses amis, et aimé. Cette habitude lui était nécessaire.

Il avait à lutter contre son milieu, celui où il était né. Il le fit avec beaucoup d'énergie, je crois. L'atmosphère de la haute finance et du monde qui l'entourait lui était à la fois agréable et insupportable. Il avait adopté à l'égard de « la société » une attitude polie. On tolérait ses jeux, parce qu'on les tenaient pour des jeux, des enfantillages. On considérait comme peu sérieux un jeune homme dont le premier souci n'était pas de gagner de l'argent, de faire carrière de la façon la plus lucrative et la plus brillante mondainement. On disait: il faut vivre la vie de sa classe, plaisirs, distractions, obligations conventionnelles. Cependant il appréciait le confort, l'élégance, la culture de cette société « éclairée » où vivaient les siens. Comme A.-O. Barnabooth, et pourtant si différent, à la recherche d'un autre absolu. Pour lui, c'était la pureté, la perfection d'une œuvre qui le passionnait. Mais il demandait à la vie d'être exquise, et il savait composer.

Quand je pense à lui, je vois un grand garçon blond. (Mes souvenirs sont-ils exacts ?). L'air fragile, dans des vêtements d'étoffes anglaises somptueuses et dont la coupe faisait supposer un sportif.

Je retrouve son regard, un regard un peu appuyé, à travers les lunettes, un regard impitoyablement attentif. Je crus d'abord que, sous ses dehors courtois, se cachait un homme dur et peut-être cruel. Son sourire me disait qu'il en savait sur la vie bien plus long qu'un vieillard.

Sa voix était sourde et froide dans la conversation. Mais parfois elle s'animait ; il était sur le point de sortir de sa réserve, eût-on dit. L'ironie s'effaçait ; il semblait moins tendu et prêt à quelque abandon. Mais vite il se reprenait. Le masque ne glissait jamais tout à fait ; du moins, lorsqu'il n'était pas avec ses seuls intimes ou dans la conversation à deux. Sans doute ses intimes auraient bien des choses à dire à ce sujet.

Il corrigeait l'élégance hautaine et distante, par une certaine maladresse voulue. Cela faisait excuser certains moments de ton tranchant voire blessant, qu'avec un grand raffinement de délicatesse il effaçait dès qu'il le remarquait.

Lui qui se voulait entièrement différent de sa caste, absolument non-conforme, il avait conservé intact l'accent propre à la haute société bruxelloise. (Un accent qui n'a rien de commun avec le traditionnel parler belge popularisé sous le nom de Beulemans. C'est une affectation, une sorte de préciosité, qui mêle les traits de prononciations étrangères allemandes et anglaises).

Par ses paroles comme par son silence, Périer dominait assez nettement les jeunes gens curieux de littérature et les jeunes écrivains. Certains de ceux-ci cependant souffraient difficilement la supériorité du poète. Il leur arrivait d'appeler snobisme sa simplicité. Elle était réelle pourtant, mais consciente. Dans son comportement comme dans son art, tout était volontaire. Il avait horreur de la facilité. Par dessus tout il prisait la clarté, la limpidité, la transparence, la pureté ; et cependant il se complaisait, devant ceux qui n'étaient pas ses intimes, dans une sorte d'ambiguïté qui semblait lui demander un effort.

La poésie n'était pas, selon lui, « donnée », naturelle : Elle était ce que le poète avait résolu de faire. Avant tout il s'agissait pour lui de comprendre, de déterminer l'acte poétique. Etait-ce pour son information personnelle et son usage, ou pour répondre à ceux qui lui reprochaient ce « passe temps » qui occupait toute sa vie ?

Les messieurs de la finance et des affaires lui passaient ces années, mais à condition que jeunesse se passe ! L'un d'eux me dit un jour : « Vous qui connaissez Jean Périer (il affectait de ne pas se servir du double prénom d'usage littéraire), vous devriez, par amitié, lui dire de songer au sérieux de la vie. Il ne peut éternellement jouer à ces jeux !

Il regrettera plus tard d'avoir perdu son temps ». Faut-il dire que je ne lui ai jamais parlé de cela, même pour le divertir ? J'admirais trop, en lui, le poète. Il m'en imposait par des réussites dont la perfection était toute classique. Je le découvrais si cohérent, si complètement d'accord avec sa poésie, si entier.

Sans doute, on pourrait attacher plus d'importance qu'il ne l'a fait à la grandeur, à une profondeur humaine. Mais il ne nous trompe pas : il ne prétend pas nous apporter de grandes clartés sur le drame de la destinée. Il semble n'effleurer les derniers problèmes qu'avec une certaine insouciance. Cette poésie savante dans ses développements, sinon toujours dans ses thèmes, a les grâces de la vie aisée et de la promenade. Ce promeneur s'observe. Il n'a pas d'autre but que de se promener ; mais cela ne l'empêche pas d'apporter un jour nouveau sur l'homme qu'il est. Il n'a pas de distance à couvrir, de but à atteindre. L'important n'est pas d'arriver, c'est la démarche poétique.

Le voici qui vient. Je le vois. Je l'identifie avec Bruxelles, avec son quartier, l'avenue Louise et ses marronniers. C'est l'âge encore des promeneurs. Alors, Bruxelles est encore une ville pleine de jardins, d'avenues et de boulevards. On s'y promène en devisant sous des arbres. Cette ville verte a presque disparu aujourd'hui. Les rues ne sont plus faites pour les humains, mais pour les voitures. Cette physionomie de bonne bourgeoisie qu'avaient les grandes artères de la ville, ce visage aimable et gravement souriant a disparu : Bruxelles est désormais une ville comme tant d'autres, sans âme et sans charme personnel. Aujourd'hui que la disparition des beaux quartiers est encore sensible, Périer, Odilon-Jean Périer (j'entends cet homme, mais surtout le poète), m'apparaît déjà dans un lointain d'élégance un peu surannée, mais par là même touchante. Ce promeneur n'élève pas la voix. Il est de bonne compagnie. Il a aimé cette longue avenue Louise qui mène au bois et en ramène les élégantes et les beaux messieurs. C'est là qu'on a en son honneur édifié une fontaine et que l'on a rappelé son goût pour l'eau pure.

Mais ce n'est pas là seulement que s'évoque l'image du poète. Je songe à sa chambre, celle qu'il a chantée. Je ne sais qui l'habite aujourd'hui, dans cette maison qui était celle de son père. Il vous y recevait au milieu de ses livres, des reliures dont il aimait respirer l'odeur de cuir, parmi ses dessins et ses bibelots, ses manuscrits dans de beaux cahiers. On y prenait le thé, un thé savamment odorant. On y fumait d'excellent tabac anglais. Il parlait à voix moyenne, en regardant parfois vers le jardin. J'y ai découvert bien des images que sa poésie à fixées.

Il partageait son amour entre Bruxelles et le Zoute, qui était alors encore une plage discrète et que le tourisme n'avait

pas envahie. Sur la plage et par les dunes, il était le même homme, sérieux même dans ses jeux, subtil et gracieux, cachant sous des divertissements une solidité bien maîtrisée.

Ecoutez Eric de Haulleville :

Je n'oublie pas, Jean, entouré de sortilèges dans un
royaume de sable d'eau et de sapins
Au plus profond de toi est un cri étouffé
Tu es le centre où le monde joue des scènes infinies
Chaque carte à jouer tremble comme une destinée

Le souvenir de certain jour, encore, m'intrigue. (Mais peut-être est-ce le souvenir d'un rêve). Cette rencontre, à la terrasse d'un café, à la porte de Namur. Je le vis venir d'assez loin, d'un pas nonchalant. Il était accompagné d'une grande et svelte, d'une ravissante jeune femme blonde. Elle l'admirait et le regardait avec des yeux noyés. Il lui parla rudement et avec une hauteur gênante pour les assistants. Elle ne put que s'en aller, en larmes. Après quoi il reprit avec ses amis une conversation froide, avec application. Il leur montra, comme à son corps défendant, beaucoup d'affection et de tendresse. Nul n'osa lui poser la moindre question. Que signifie cette scène ? Cruauté, dédain, inflexibilité ? Désir d'étonner ou d'affirmer sa force ?

A relire ses poèmes, j'éprouve toujours la même satisfaction que le premier jour. Cette sûreté dans la démarche, cette façon d'aller droit devant soi, jusqu'au bout, même si la route est brève ! Cette densité du vers qui fait songer à Malherbe ! Cette élégance, cette désinvolture très concertée et cette musique un peu secrète et comme voilée sous l'éclat d'une clairvoyance, d'une lucidité sans faille. Une poésie à la fois intellectuelle et sensible, très absorbée par ce qu'on pourrait appeler l'analyse d'une méthode. Cette poésie mesurée, d'apparence plutôt froide, qui laisse au lecteur la découverte d'une émotion toute sous-entendue. Une poésie qui ne se trouble pas.

Ce n'est pas en scrutant ses poèmes que nous pourrions deviner que parfois il manquait de courage et souffrait de s'exciter en vain à l'optimisme. Conscient d'une faiblesse qu'il ne voulait pas avouer, d'une sensibilité d'écorché, touché il se raidissait. Sa voix demeurait basse, mais assurée. Son poème conservait une perfection de ligne longtemps méditée. Une suprême élégance annoblit des lignes minces et justes.

Beaucoup plus humain qu'on ne l'attend, mais humain avec pudeur et réserve, le maintien d'une constante dignité. Sa légèreté est une fausse légèreté. Son flegme est un masque.

ROBERT GUIETTE.

RENE MICHA

ANGE EN DEVENIR

Odilon-Jean Périer me paraît une figure singulière : dans l'histoire des lettres de Belgique et aussi, très légèrement, dans le dessin de la poésie française.

●

Je suis de ceux qui croient qu'une littérature n'est pas seulement liée à la langue mais au caractère d'un peuple, et qu'il peut donc exister, à l'intérieur d'une même langue, des littératures assez différentes pour qu'on y voie autre chose qu'un phénomène géographique. Il me semble, par exemple, que les lettres françaises de Belgique, si elles appartiennent au domaine français, ce n'est pas de la même façon que les lettres de la Savoie ou du Limousin. La raison en est que la France constitue, en dépit de qualités diverses et d'humeurs en partie contradictoires, une nation, une culture unique. La Belgique joint deux langues et jusqu'à un certain point deux cultures dans une construction qui se fonde sans doute sur l'histoire, mais plus profondément sur le caractère - disons qu'ici l'histoire et le caractère s'appellent, se répondent, s'éclairent mutuellement. Alphonse De Waelhens et moi, un jour, nous sommes efforcés, ou divertis, à définir le caractère des Belges : où nous avons reconnu tout à la fois une extrême proximité au réel et une imagination dévorante [1]. Pour ma part j'ai cru voir dans la littérature belge une illustration presque parfaite de ce caractère [2] : j'ai observé qu'elle exprime concrètement l'objet le plus concret (*ut pictura poesis*) - un sens privilégié de la couleur, de la saveur, de la clameur, du volume n'excluant pas, alimentant plutôt, une invention volontiers fantastique.

Odilon-Jean Périer échappe évidemment à cette définition.

(1) *Temps Modernes*, Mars 1949.
(2) *Cahiers du Sud*, Janvier 1954.

Ses poèmes sont faits d'aussi peu de matière que possible; si même ils partent d'une chose vue ou sentie, ils la défont aussitôt dans une rêverie active, l'éloignent des sens, l'oublient dans les mots; ils se meuvent sous le regard de l'esprit. Leur musicalité même est avant tout spirituelle: elle donne raison à Boris de Schloezer qui veut que la musique et l'architecture, mais aussi la poésie, soient des systèmes organiques clos et ne renvoient point au monde.

Sans doute Odilon-Jean Périer borne-t-il exprès le champ de sa vision, exprime-t-il ce qu'il voit en peu de traits, à la façon des poètes et des peintres chinois; mais son œil n'est ni avide ni sensible à la couleur, moins encore au *pittoresque*. Il découvre la figure, le mouvement, la dialectique. Il va du particulier au général, insinue la moralité, tourne court: il nous laisse incertains. Peu d'épithètes - ou abstraites; peu d'images - ou des images-clefs (Dieu, ange, lyre, eau, miroir) dont il use comme de cartes hautes pour faire le point ou brouiller le jeu. Les masques ne trahissent pas, comme chez Ensor, Ghelderode ou Michaux, un goût inné pour les emblèmes extravagants, les chimères, la surnature; ils signifient la pudeur ou le dandysme. Odilon-Jean Périer est mal à l'aise - c'est le seul trait peut-être qui annonce *Monsieur Plume* et les changements à vue de *Mes Propriétés*.

●

La mort est survenue trop tôt pour qu'on puisse dire quelle voie eût choisie l'auteur, si admirable déjà, de *La Liberté*. Au moment où il écrit - au lendemain de la première guerre - le symbolisme a depuis longtemps cessé d'exister en France; mais il conserve assez de prestige en Belgique pour que *Le Disque Vert*, en 1923, ouvre une enquête sur le point de savoir s'il ne lui reste pas de révélation à faire, s'il n'est pas des éléments du premier symbolisme qui peuvent encore germer. A ces questions, Odilon-Jean Périer répond par des pieds-de-nez: visiblement les écoles ne sont pas son affaire. Cependant on ne peut nier qu'une partie de son œuvre s'établit dans ce symbolisme prolongé dont parle Gaëtan Picon: qui enferme une poésie pure dans un langage pur. Il est d'autres traits du symbolisme que cite Jules Supervielle et qu'on retrouve: le culte du moi, la volupté des aveux, la musique du vers, le goût des transpositions et des raccourcis.

Mais il n'est pas moins clair que par certains côtés Odilon-Jean Périer appartient aussi à la *poésie nouvelle*: qui, d'humeur plus libre, se veut plus sérieuse dans le fond.

Vers les années vingt, le surréalisme exerce un étrange pouvoir, non seulement sur les quelques écrivains auxquels il impose sa discipline, une imagination déréglée selon la règle, mais sur presque tous les autres auquels il offre une flamme toujours vive, qui brûle ce qu'on avait adoré, adore ce qu'on avait brûlé. Les poètes qui ne sont pas surréalistes, qui sont le plus éloignés de l'être, poussent leur propre expérience d'autant plus haut qu'ils entendent la détacher en même temps d'un certain passé et d'une certaine révolution. Cette expérience est chaque fois singulière; c'est celle de Max Jacob, de Léon-Paul Fargue, de Pierre Reverdy, de Jean Cocteau, de Blaise Cendrars, de Valery Larbaud; même aujourd'hui, nous avons du mal à imaginer, de l'une à l'autre, quelque figure céleste, quelque chariot brillant qui les porte toutes. Or Odilon-Jean Périer mérite d'être cité à la suite, pas trop loin, de ces noms-là - auquels il faut ajouter celui de Guillaume Apollinaire qu'on découvre vraiment. Il aime les jeux comme Cocteau (passant aussi vite de la neige étoilée de sang aux applaudissements des loges); il est aussi vulnérable qu'Apollinaire, aussi grave parfois que Max Jacob (s'il n'a pas leur force, leur vérité), cynique et sentimental comme Fargue (mais de moins de délire); il peint l'avenue Louise, à Bruxelles, comme l'eût fait Valery Larbaud (celui de *Barnabooth* et de *Jaune, Bleu, Blanc*). Cependant son titre de gloire le plus sûr à mes yeux est d'annoncer, tout comme Reverdy, bien que d'une voix plus frêle, le phénomène futur. Il me semble voir dans *Notre Mère la Ville* ou dans *Le Promeneur* - aussi bien que dans *Cravates de Chanvre* ou dans *Les Epaves du Ciel* - la naissance d'un nouvel espace, une vision rapprochée du monde, une relation plus exacte du corps avec l'esprit.

Etrange liberté,
Limite du bonheur.

...Mais les anges ? Ils sont, tels les anges de Rilke, des espaces faits d'essence - tels ceux de Klee plutôt, des anges inachevés, des anges en devenir.

RENÉ MICHA.

JEAN TORTEL

PASSAGE, SILENCE ET BONHEUR

Evoqué par ceux qui l'ont connu, qui l'ont aimé, par ceux-là, aussi bien, qui suivirent la trace de ses pas dans la ville (mouillée et verte) dont il fut le *Citadin*, Odilon-Jean Périer est un visage vivant. Il me semble, alors, qu'il ne reste plus rien à dire, une fois la résurrection opérée. Plus rien, parce que son poème n'appelle pas le bruit, mais une certaine forme de silence : et que ce silence est inépuisable.

Plus rien, parce qu'assurément sa poésie est une de celles qui ne supportent pas d'être épaissies, et que déforme le poids des commentaires qui les chargent d'intentions ou de références, quand leur « vertu par le chant » n'a de valeur réelle que si celui-ci reste un acte de délivrance. Secrètes et limpides à la fois, fragiles et dures — oui : l'image du cristal indestructible et toujours prêt à se briser, — masquées, en quelque sorte, par leur intériorité, mais jamais étouffées (ni étoffées...) par ce qui leur est extérieur, elles souffrent d'être considérées autrement que dans leur lévitation. (Cependant, il faut bien signaler qu'elles s'inscrivent dans, qu'elles se rapportent à : car nulle n'est seule au monde...). De telles poésies, qui aspirent autant à transcender le silence qu'à le supprimer, le seul destin qui leur est dû est une espèce de résolution miraculeuse en quelques instants d'évidence, les seuls dont il est impossible de parler. Mais ces instants, domaine qu'Odilon-Jean Périer a quelquefois abordé — et c'est alors qu'on ne peut plus le froisser, alors qu'il est incorruptible, s'ils sont dépassement et rupture, entrée dans quelque chose *d'autre*, ils sont mûrissement d'un désir qu'une volonté accentue et dirige, autant et plus que soudaine illumination. Le secours attendu vient du poète. L'image, et peu importe si elle est moins pure qu'il ne le dit, mais il ne le dit pas toujours, c'est bien la sienne qui dépasse son pro-

pre trouble en s'efforçant de mieux se voir. Le « dieu » qui « entoure » et qui « prend », « l'ange chercheur d'or », cet Ange, cette Figure éblouissante et obscure que Périer entraînait sans cesse dans ses pas, et il n'est jamais seul, ils ne sont sans doute que des métaphores, les siennes, et la figure de son poème à lui qui se prend peu à peu dans sa propre présence, dans le travail où il trébuche, mais qui le forme et le nourrit.

Car la création est le jeu que je mène
Et jusqu'à mes ennuis doivent former un chant.

C'est à dessein, on le voit, que je me suis d'abord référé au titre de l'œuvre écrite à vingt ans, *La Vertu par le Chant*, l'œuvre encore entachée d'exercice, encore souvent hésitante et maladroite, peut-être reniée, et qu'un Franz Hellens aurait préféré qu'on ne republie pas. Car ces premiers poèmes, s'ils ne sont pas encore la poésie de Périer, ils sont déjà sa conscience, ou sa morale, poétique. Tout encombré qu'il y reste dans une prise de possession de soi-même, qui n'est pas encore élan, mais plutôt réclamation, ou souhait, ou pressentiment, Odilon-Jean Périer n'y est pas moins lucide à l'égard de sa propre exigence. S'il n'y est pas encore le poète qu'il sera, il ne sait pas moins qu'il doit l'être, et comment faire pour y parvenir. Il est déjà son propre miroir. Dès le départ, il se connaît et se provoque ; je veux dire : il provoque en un impitoyable combat cette figure que doit être à ses yeux le poème. Je rappelle quelques textes de *La Vertu par le Chant.*

Sans peur, sans joie, avec une voix mesurée,
mûrie et nourrissante à la façon des fruits,
je dis que mon poème est heureux de la nuit...
... ...
Pour ce dieu résonnant d'une excessive faim
je déchaîne dans l'ombre en élevant la main
une très studieuse et très ardente fête;
c'est bien. J'éteins la lampe et je serre les dents...

ou encore :

Or si je penche un regard triste
sur cette eau qui contient la nuit,
Dieu s'y dissout sans aucun bruit,
mais mon attention subsiste.

ou bien :

je médite un combat
léger et foudroyant,
un vol inattendu
à l'immobilité...
J'avance ! je nourris
une ardeur sans égale !

On pourrait puiser dans chaque poème imparfait du premier recueil, tant la vision est cependant précise, l'appel souverain :

Dans un silence éclatant
un dieu m'entoure, me prend...

et ensuite :

« Le faiseur de miracles dit que je suis ailé. O allégresse douloureuse ! L'huile sainte a nourri des flammes ; envolons-nous !... ».

Certes, l'Ange-poème se penche parfois trop indiscrètement sur celui qui l'attend dans sa chambre. Cocteau, dont l'influence a déjà été soulignée dans les textes qui précèdent celui-ci, est très proche, presque trop. Mais assez proches aussi, *Les Illuminations* en même temps que Pellerin, ou Carco, dont les flûtes un peu maigres contrastent avec les mouvements visionnaires. Bref, ce jeune homme aussi évidemment inquiet qu'insolent, reste prisonnier de poésies qui ne sont pas la sienne. Cependant, s'il doit vite s'en détacher, il possède déjà les éléments de son propre mythe, les images essentielles, qui, depuis le « thé amer » jusqu'aux « étoiles sauvages » constitueront le monde autonome qu'il se prépare à reconnaître et à mesurer : celui où il doit livrer son combat contre une présence (qu'il nommera toujours un peu trop explicitement) appelée ange ou dieu, ou pureté. Ou bien miroir, car elle n'est que son double quand celui-ci se transcende en poème.

O miroir ! sinistre et sincère
Où je suis beau comme les morts.

Au moment de la réalisation totale, quand la pureté est acquise, c'est Jean Périer qui reste, seul, et peut-être victorieux :

Une confidence pure
De l'adorable figure
S'élève, dans un murmure
Que tu ne veux écouter,
— Et, sans plus d'inquiétude,
Pour une moins fine étude
Tu reprends ta solitude,
— Tu bois le reste du thé.

Que le vieux mythe de la lutte avec l'ange trouve donc ici sa représentation éclatante, nul ne peut se tromper sur la signification de la poésie d'Odilon-Jean Périer. De toute évidence, le noyau est là : je ne fais que le répéter après René Micha qui prononce : « Ange en devenir », après Hellens : « Enfant précoce, homme prématuré, tous deux tourmentés du Démon et visités par l'Ange » ; après Vandercammen qui déclare à son tour : « Il s'agit d'un combat ». Mais ce combat ne fut que poétique, de création et non de connaissance. Je veux dire, et laissant de côté les secrets, qui ne m'appartiennent pas, d'une existence,

qu'il s'est agi pour Périer beaucoup moins de progresser dans sa connaissance que d'aboutir à l'expression satisfaisante, à la fois totale et nue, d'une évidence constatée au départ et dont il ne renouvellera pas la donnée : cette évidence que les divers mouvements, le réseau d'images et de pas qui composent aussi bien un cœur humain qu'une ville instable, doivent se résoudre en quelque chose de parfaitement formé qui s'appelle un chant. Il dit, dans *Le Citadin :*

Je me retrouve ici, seul et désaltéré.
J'ai placé mon bonheur dans un calme langage :
J'aime, et jusqu'aux détours, la route où je m'engage.
....
Au terme aérien d'un jour sans aventure
Entre mes doigts s'achève un ouvrage d'eau pure
Et je baisse la voix comme le soir le fait...
....
Libre et seul, je connais le prix de mon repos :
Quelle paix sur ma ville et quel air d'innocence...
Mes vers portent en eux leur pure récompense.

Entre temps, bien sûr, une « ville obéissante », ses visages, ses femmes et ses arbres passèrent et s'émurent : ce ne fut jamais qu'entre deux constatations du bonheur poétique. Thème constant, chez Périer, que ce passage, à travers le mouvant, de la certitude verbale moins pesante encore que les charmes divers de la « patrie légère », certitude en fin de compte,

Merveilleusement détachée.

Et dans *Le Promeneur,* où l'ascension est accomplie, c'est-à-dire où le langage a trouvé son bonheur, le ton s'amplifie, le poème résonne des passages cosmiques, gagne une allure, une dignité quasi malherbienne :

Vous faites ces beautés, lumières de l'orage,
Dunes, léger trésor, mouvement des éclairs
— Mais il reste à traduire un si noble langage
Et vous n'aurez de sens que celui de mes vers.

Traduction parfois désespérée ? *La Route* s'achève en une déroute hagarde, où le poète titube : le poète, mais non sa parole. C'est que les textes du *Promeneur* sont déjà des instants de lévitation. Le poème se sépare de celui qui l'a longtemps contemplé au plus secret, au plus douloureux de lui-même : *Et vous n'aurez de sens...* Comme chez Tristan, comme chez La Fontaine, le poème devient cette chose heureuse, libre, respirante, sans poids, qui transcende, j'allais dire qui oublie l'angoisse de celui qui l'a porté.

Mais il faut achever un édifice d'ombres
Récolter un trésor au milieu des décombres
Ou s'y perdre à genoux...

Je n'aurai pas vécu, mon œuvre est inhumaine !
Je vous tiens les poignets, j'écoute votre haleine,
Amour, passant amour, que ferais-je de vous ?...

Chaque journée est plus émouvante et plus belle...
Mais pourquoi cueillez-vous ces roses, ces mortelles ?
Qu'espérez-vous laisser ici de plus vivant ?
— Gardons-nous d'abîmer la divine Figure !
Qu'en notre absence soit toute chose aussi pure,
Toute chose aussi belle et triste qu'à présent;

Que je puisse remettre entre tes mains très sages
Une existence unie, intacte, à ton image;
Que ta création, mon Dieu, ne porte pas
Le trace de ce corps ardent et délectable,
De ces pas, au hasard, égarés sur le sable,
Ces pas désespérés, cette chute - et ces pas...

On peut refuser de participer à une démarche spirituelle qui tend à vous abolir devant une création parfaite devenue votre absence même si cette création est votre ouvrage. On ne peut nier que le passage d'Odilon-Jean Périer laisse derrière lui, derrière les pas « égarés sur le sable », le corps véritable *Sans rives, sans secret que sa grande beauté.* C'est que, comme l'écrit Vandercammen, « Périer se fait... le poète du poème ». Il est de ceux pour qui le poème est à la fois regard et objet du regard — le poème ou la métaphore qui le nomme, soit-elle ange ou femme, et par laquelle on le remplace aux instants où la présence trop nue est insoutenable. C'est dire qu'il est de ceux qui sont à la fois les plus libres, et prisonniers, engagés dans l'interrogation sans fin qui se dénoue interminablement en certitude éblouissante. Le poème du poème n'est jamais que le silence approché, révélé, c'est-à-dire détruit par sa promotion à la dignité d'objet de langage, en même temps que la transfiguration en une présence unique, celle que Périer appelle un chant, de ce « piège magnifique »,

Le réseau des vivants, les rideaux du feuillage,
Balancés, soulevés par le vent des couleurs.

Quelques poètes, qu'ils se nomment Charles d'Orléans, Scève, Mallarmé ou Paul Eluard atteignent leur intensité à l'instant même où leur parole touche au silence, entre dans ce domaine clair où tout bruit est exclus. A ce moment, tout est secret parce que tout est pudeur mais il n'y a plus de secret parce que tout est dit. La tentative d'Odilon-Jean Périer est de cette nature. Mort à vingt-sept ans, on ne saurait dire s'il eût été l'égal de ceux dont la gloire est d'avoir nommé le silence, mais on peut avancer qu'il est de leur famille.

Aussi, je ne sais si ce qu'il y a d'irremplaçable dans sa poésie n'est pas figuré par quelques gouttes verbales qu'on dirait en train de s'évaporer — quelques signes qui s'écartent à peine de la notation — quelques traces qui conservent toute la lumière du monde : quelques instants de bonheur. Telle est, semble-t-il, la signification de ce poème du *Promeneur* que Périer — car il restait lucide ! — intitule précisément : *Histoire d'un poème.*

Fenêtre ouverte sur la ville
Chant détaché

Le soir emplit un paysage vaste et lisse
Cérémonies
Loi satisfaite

Tous les rêves Tous les projets
Adieu Je ferme la fenêtre
Un homme est seul dans sa patrie

Rideaux tirés Ville oubliée
Chant passionné

Journée parfaite.

JEAN TORTEL.

LUC-ANDRE MARCEL

ABSTRAITES

Il casse. A noirs rebonds répercutés. La croix rouge
de cette grue écrivain des nuées. [*mobile*
Ce jour de Paris sourd, de plâtre blême et ronde
la clarté lancinant les plumes de ce jour.

Casse rocaille à bouc d'acier,
bielle, motrice et rousseur de pétrole,
trente bras nus autour des piliers de ciment.
La scie crissante œuvre sa barbe de ferraille.

Cris, gestation de la lame et du clou,
les fils à plomb au doigts de cuir surveillent
de grands carrés de chaux.
Les filles pourpres de la fonte s'agenouillent.

Rocaille de nos bois, ces angles et encoches
tout fourmillants encor de l'essence des foudres.
Du long métal la robe tourne
en antennes, poignées, rosaces du balcon.

Rebonds où se casser. Ardente acrimonie
de ces museaux ferrés sous la plume du jour.
Un grand cristal d'abeilles s'organise
voici déjà la dame et son iris.

LE FIL

Le trait de l'arc désert, son fil démantibule
la forteresse exquise de l'oiseau.
La troupe au sel des terres bivouaque
— brun de l'Ombrie, ocre de la Siennoise —
au pied du feu vient de rouler l'oiseau.

La pelote tournée et l'œuf de l'or en poche,
un nard s'exhale aux vieilles boucheries.
Une fille mastique un vieux tabac des Indes
rêvant aux noirs vaisseaux englués aux Sargasses
et ce n'est rien que chaînes deux à deux.

Nous filerons un fil autour de ces murailles
où tous les œufs sont entassés
de pygargue, d'orfraie dans des niches de cire,
œil bleu de mère et l'albumine au sang.
Touffeur de la paille fumière.

Nous nouerons tout d'un fil si le fil peut suffire:
le porc-épic guerrier, les hauberts au beffroi,
les lunules de l'eau, les feux aux armatures
de pétales, de langue et de pistils d'acier,
d'un fil très seul, agonie au visage.

L'abstrait fuseau du géomètre enchaînera
tout ce qui peut saillir de la brillante nuit:
la sphère, l'arc, les règles de l'abysse,
pour résumer d'un fil la froide libation
en l'honneur de l'oiseau partagé d'une flèche.

LE BLEU

Parole tourne-bleu: les travaux maritimes
tout embués de l'abandon des nuits
— et déjà sifflent doucement
les courants aériens en arceaux retombés
sur les barcasses et les sables.

Le verger court au bleu, le gel de l'ablution
claque aux fontaines. Candi,
le tournoiement de la pomme du jour
à qui voudra le prendre.
Terre, douce éventée. Le vent des cercles le plus fluide.

S'en vont vers l'herbe soupirant
à craqueler la mâche et la rosée grenue
les laines sourdes des brebis.

Qu'il cède l'aberrant, la rosace et la règle
au pain et au gros sel de ce bleu de genoux,
(sa délivrance aux dards de la lavande
— ce fin canal glacé des narines au cœur —
entre les pierres de bleu sec.)

Se tournent tous au bleu, et la tige du vin,
et le fil des nautiles par les prêles,
la charpente mouillée des œuvres du raisin.

Voici, d'un point accru jusqu'au triangle étincelant
le cormoran distribuant son cri
à la bouche déserte des jeunes filles.

Aux îles de là-bas,
à la ruche des sucres,
le fin, le fou, rayonne l'arrosoir,
ses mille doigts, sa crinière de vierge,
aux vulves graminées et les cannes en fleurs.

Et pour le pic de vieux archéologues,
une farine bleu funèbre en huche d'Assyrie ;
le bleu d'un os persan
et quelques chapelets de cartilages
où sont inscrits en bleu les noms des révoltés.

Dans la préfecture de jadis,
à fond d'hiver, aux vieilles pharmacies,
— et la décence de la dame des offices —
un orphéon de neige sur la place...

●

Vert d'épaules, pentes noires,
et mille courbes corps à corps.
Un humus gras à profondes plongées
pour la dent du mammouth, le trilobyte palme,
et cristal bleu tiré très haut le ciel.

Bâtisses de la gemme à l'écume très froide,
la violente enfournée en ses grottes de bleu.
Les rocs usés aux vaches blanches,
arbres à cuivre et de Noël,
jusqu'à l'éclatement entre des poings de pierre
des sulfures abominables.

Gaves au vert, le vert à multiples parois
de bosses, de brisées, et le pesant humide
de ce vert d'air et d'or nocturne aux yeux d'izard.

Dans la travée de ces vertes colonnes
les yeux de biais des visiteurs.

Cauterets en ce jour comme un œuf vert brisé.

●

La courbe de bleu pend
remonte une obélisque de feu jaune
jaune serait le sable ou s'étale le vert.
Frémissement abstrait d'une mer pâle.
L'eau se devine à l'absence de l'air
et toutes plongées de ces courbes.
Eau verte jaune et bleue
charpentes sans coquilles ni varech
ophiures ni cétacées de cuivre souple.
Pans de terre au soleil des bas-fonds sans un bruit
plus réguliers que dessins d'architecte.
Le bleu descend, remonte comme écho
la limpide paroi du jaune.
Un vert s'étale plat pour le vol d'un oiseau
mais il n'est rien qu'un vide qui l'esquisse.
Et nul des monstres n'erre ici
qu'une absence de l'air saisie d'égales eaux.

Un rose de la nuit émerge de la rive.

PORTRAIT B

Très douce au brun double de l'œil
avec forges et miel de sarrasine altière
et le cœur grave sur la main

de pierre bleue flottant avec l'air de la mer
à pas de souveraine volonté
— la belle chevelure et la lourde coquille
pour souligner un front un peu serré et haut.

Pierre bleue, mère douce et femme de franchise,
naïve encore avec l'enfance aux nonnes sèches,
rigide encor des troubles de l'amour
et tout émerge à la flamme des yeux
aux beaux sourcils de courbe pure et noire.

Les simples mains et le don que voici
plus entier que n'est l'eau.

NAISSANCE DU CHEVAL

Témérité, mitraille de l'écume,
un jeu de sabots éclatants
et le museau fouaillant la mer amère
arbre-sel dans un jet griffu.

La vague verte gonfle avec poils et lanières
exulte à crête et se tourne en poitrail,
deux yeux brillants du rouge des salures
et tout est bousculé dans un vol de serpents.

Se refait. Se regonfle. Darde et règne
tumulte aux fleurs, et le voici soudain
très blanc, très droit, s'ébrouant sur la grève,
Pégase, avec des menthes fraîches dans les yeux.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

MICHEL BUTOR

POEME ECRIT EN EGYPTE

Ne me laissez pas mourir
Dieux qui vous moquez de moi
Ici nul étang rien
Que la gloire et la patience
Les scorpions et les poissons
Echoués au milieu des ronces
La vie qui se déplie en attente
Dans la symbiose des extrêmes.

La barque tourne
Dans l'éclair sec et durable
Dans le soleil qui devient mur
Et grêle d'écailles de verre
Qui terrorisent les serpents

La voile est relevée
Mais jamais elle ne rejoindra la corne
De celle du ciel
Qui gravit la vague du jour
Depuis le sang lavé par le sable
Jusqu'aux portes de plumes et de métal
Qui navigue
D'un paysage à l'autre dè la mort
Et terrible même sur la vallée
Car ce qu'elle apporte c'est bien la splendeur
Mais non la vie même la nuit
L'inévitable vitre de la lune
Qui éclate sur les champs de blé

Rassurez-moi
Rochers d'air qui roulez
Comme des tracteurs au milieu des vignes

Le sucre rouge qui teindra les canaux
L'amère liqueur chaude poissant les feuilles
La rouge teinture sucrée
Qui encombrera notre cœur ce soir
Ne nous fera pas du tout basculer
Par delà les rives du monde habitable
Ne nous livrera pas
A ces armées irrespirables
Que l'on voit se former
Dans le pays sans routes visibles
Prairie de la furie des dieux
Et des anciens vivants
Et nous resterons parmi vous
Comme une fourmilière
Dans une corbeille de fruits trop mûrs

Le corps penché contre la nuit de la falaise
Où devraient respirer des ombres
Mais nue et désertée
Peuplée de noms seuls
Qui sont abandonnés au vent
Et que personne ne prononce plus
Immobile et changeante
Rasée par les âges
Ecroulée par les eaux
J'ai passé là comme une île oubliée
D'année en année
Déformée ou jamais revue
Dans ce purgatoire de fleurs
Cette chapelle de printemps excessif
Où la rare poignante béatitude même
Etait épreuve

Les gens d'ici eux-mêmes
Y étaient étrangers
Mais ils étaient tous enchantés
Et ne pouvaient se résoudre à quitter
La douceur de cet exil
A s'amarrer dans une terre enfin

Où l'on fût solide et maître
D'une nature amie
La cruauté généreuse
Des heures glissantes
Des lambeaux de fraîcheur
Perdus dans l'étouffement
Et le mirage des fruits d'été
Les retenaient captifs
Malgré leur continuelle plainte
Et depuis toujours
Ils avaient ainsi vécu
Provisoires
Inchangés
Caressés et tentés
Par les vagues de l'histoire

Mais ils n'étaient pas enracinés
Seulement lourds
Et leurs mouvements les plus volontaires
Parvenaient bien à les rouler
Et à les renverser
Mais non à leur faire prendre la mer

Et conquérir le temps

Les éperviers s'attardent
A retourner la pensée du jour
Dans leurs volutes et leurs détours
Autour des maisons et des poteaux
C'est que le soleil sait bien les trahir
Et lècher leur ventre
Comme s'ils étaient des barques
Souples et peuplées
De porteurs de palmes les îles
Sont et ne sont déjà plus
Comme avant
Soulignées d'un trait de boue
Qui les enrobe et les décore
Comme des taches de couleur
Dont l'artiste prend possession

Pour son désir et son plaisir
Pour le passage de la page au paysage
Quand le blanc du papier devient
Celui des yeux et des dents
Et les limites de la feuille
Momentanément
Celles de la réalité

La nuit n'effacera que l'écorce et la rouille
Les seules souillures de l'année
Mais cet aubier sans âge qu'elle découvre
Et qui déjà le jour transparaissait
Et par qui l'on croit soudain goûter
L'ennui des dieux
Son parfum ne lasse pas
Hélas sa bouche est dure
Et son toucher recèle
De mystérieuses fibres
Que l'on ne parvient pas à caresser
Le voici qui s'étend comme les draps qui manquent
Rempli de pièces de monnaie
Qui fondent au vent
Ne devenant pas liquides
Mais vapeurs
Et poussières au lever du lendemain

Le sifflet d'un train
Qui sillonne le fourreau vert du corps perdu
Egaré magnifiquement vif
Au milieu du grouillant sommeil solaire
Ne suffira pas à te délivrer
De ces jambes de marbre noir
Dont tu fus revêtu
Comme d'une nouvelle religion
Dès que tu débarquas
Sur le triangle d'écume
Piège pour les innocents
Pays qui sait se rendre invisible
Immense alambic de grands disparus

Vous y perdrez votre patience et votre jeunesse
Pour accueillir une certaine
Amertume paresseuse
Portant le doute et la résignation
Dans les parties les plus physiques
De votre être
Et cette belle maîtrise de votre corps
Voilà qu'elle s'en est allée en lambeaux
Et la belle fierté
Le tissus des projets qui ornait votre tête
O rats
Tout cela désormais
Est sous la malédiction des éperviers
Dans le sommeil vert
Dans le marteau éblouissant
La forge blanche
Un copeau de métal
Qui étincelle dérisoire en se perdant
Et le peu qui en restera éperviers
Si singulièrement replié
Troué de tant d'acides
Où l'emporterez-vous
Dans quel lieu si plein et si pur
Dans quel lieu si habitable
Où il sache ne plus rêver
De cette lisière entre le coton et le sable
Si difficilement accessible
Qui lui baignait le cœur entier
D'une sueur tout à fait blanche
D'une rare vertu
Pourrie d'un discours clair et las

Et le temps passe
Honteusement
Comme un œil d'aveugle

MICHEL BUTOR.

1951.

LEOPOLD SEDAR SENGHOR

ELEGIE DES SAUDADES

A Humberto Luis Barahona de Lemos

J'écoute au fond de moi le chant à voix d'ombre des saudades.

Est-ce la voix ancienne, la goutte de sang portugais qui remonte du fond des âges ?

Mon nom qui remonte à sa source ?

Goutte de sang ou bien Senhor, *le sobriquet qu'un capitaine donna autrefois à un brave laptot ?*

J'ai retrouvé mon sang, j'ai découvert mon nom l'autre année à Coïmbre sous la brousse des livres.

Monde scellé de caractères stricts et mystérieux. O nuit des forêts vertes, aube des plages inouïes !

J'ai bu — murs blancs collines d'oliviers — un monde d'exploits d'aventures d'amours violents et de cyclones.

Ah ! boire tous les fleuves : le Niger le Congo et le Zambèze, l'Amazone et le Gange

Boire toutes les mers d'un seul trait nègre sans césure non sans accents

Et tous les rêves, boire tous les livres les ors, tous les prodiges de Coïmbre.

Me souvenir, mais simplement me souvenir...

Chamelier maure, te voici donc dressé à ma mesure — c'était au siècle de l'honneur

Guerrier, à la hauteur de mon courage.

A tes ruses obliques opposer la droiture de ma lance — elle porte l'éclair comme un poison

A ta ruse, mon élan sans couture.

Capitaine ou laptot, je ne me souviens plus, je redresse debout la force de mes forts

Leur soumission plus dure que leurs murs. J'ai haine du désordre.

Ma mission est de paître les troupeaux

D'accomplir la revanche et de soumettre le désert au Dieu de la fécondité.

C'était au siècle de l'honneur.

La bataille était belle, le sang vermeil la peur absente.

A l'ombre de mes dunes, chantent les saudades *de mes gloires perdues.*

Un jour à Lagos ouvert sur la mer comme l'autre Lagos.

Pas un fleuve mais mille fleuves, pas une lagune mille lagunes

Une seule mer aux quatre distances.

Pas des palétuviers: une forêt dans le déluge, sur la vase grouillant des reptiles du troisième jour

Et parmi les oiseaux-trompettes, les singes aux cris de cymbales, la levée des odeurs mortelles

Et d'autres, suaves comme des hautbois.

Régnait le jour troisième, et la vie était bien.

Des millions d'hommes comme des fourmis-carnivores, brûlant les pistes du désir, et des femmes gisantes

Ivres de semences de spasmes, ivres de vin de palme.

J'ai compris les signes de la Tribu.

L'Amour: la Mort dans quelle exultation ! La Mort: la renaissance dans la foudre.

Saudades *des amours anciennes,* saudades *de mes* saudades

Du vide immense et rouge de l'Imerina.

Ah ! je confonds confonds, je confonds présent et passé.

Une soirée lors en l'honneur de l'Hôte chez le Seigneur des Hauts Plateaux

Parmi les bougies la soie des cheveux, le velours vivant des voix l'or des bras d'ambre

Lorsque jaillit la longue plainte de l'orchestre

Et du chœur à l'entour. Avez-vous jamais entendu ces chants des Hauts Plateaux qui chantent un monde défunt

Où la passion est pure, les amours impossibles, les cœurs abimes de vertige ?

Mourir mourir, mourir d'une plainte incommensurable

Oh ! mourir d'une longue plainte qui soudain s'abime dans le cœur.

Il n'y a plus rien, rien que le vide immense et noir de l'Imerina.

Saignent les montagnes au loin comme des feux de brousse.

Perdu dans l'Océan pacifique, j'aborde l'Ile Heureuse — mon cœur est toujours en errance, la mer illimitée.

Les requins ont des ailes blanches d'archange, les serpents distillent l'extase, et les cailloux...

Des femmes qui sont femmes, des femmes qui sont fruits, et point de noyau: des femmes-sésames.

Dans la nuit des cheveux, des fleurs qui sont langage aux Initiés.

Je porte un collier de coraux, je l'offre à quatre fleurs.

— Je ne suis point libre d'aimer, et tu dois repasser demain à l'aube.

— Ma corolle est ouverte, mon plus-que-frère, à mon beau Prince Abeille. Que surtout s'abstiennent les papillons.

— Tes armes sont vaines mon frère — que le Guerrier est ridicule !

— Je meurs et renais comme je le veux. Mon amour est miracle.

C'était très loin dans le temps et l'espace, et la mer était pacifique

Je ne dirai exploits ni royaumes conquis sur les Indiens des deux horizons.

Que d'aventures bues aux sources des fleuves sacrés !
Mais je n'ai pas goût de magie. L'Amour est ma merveille.

Mon sang portugais s'est perdu dans la mer de ma Négritude.

Amalia Rodriguez, chante ô chante de ta voix basse les saudades *de mes amours anciennes*

Des fleuves des forêts des voiles, des océans des plages de soleil

Et les coups donnés et le sang versé pour des choses futiles.

J'écoute au plus profond de moi la plainte à voix d'ombre des saudades.

LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR.

VICTOR EFTIMIU

BRIN D'HOMME

— « Où est Brin-d'homme ? »
— « Cherchez Brin-d'homme ! »
— « Amenez Brin-d'homme ! »

C'est ainsi que criaient, au carrefour des routes, plusieurs jeunes gars venus de sept villages. Ils cognaient sur de petits tambours, puis allaient à un autre carrefour, et à nouveau ils cognaient sur les tambours en criant :

—« Amenez Brin-d'homme ! »
— « Cherchez Brin-d'homme ! »
— « Où est Brin-d'homme ? »

Et ils crièrent ainsi jusque vers la tombée du soir.

— « Ne vous donnez pas tant de peine, mes gars ! » leur dit une vieille femme. « Brin-d'homme vient tard, après le coucher du soleil, au retour du bétail. Depuis trois jours on ne l'a pas vu par ici ! »

Vers le coucher du soleil, le petit berger revenait avec le troupeau. Il y avait là tout au plus une centaine de vaches et de veaux, sous la seule garde de Brin-d'homme et de trois dogues.

Le petit berger était un garçon intelligent, capable, qui ne craignait ni les loups ni les farouches passants aux intentions mauvaises. Il ne savait qu'une chose :

—« Le village m'a confié ses bêtes, je dois les garder ! »

Jusqu'à ce qu'il fût devenu le gardien du troupeau du village, les pauvres gens avaient connu bien des ennuis. Tantôt un loup dévorait un veau, tantôt un bandit volait une vache.

Brin-d'homme était garçon sur lequel on pouvait compter.

Personne ne savait de qui était l'enfant. Une vieille femme l'avait élevé jusqu'à ce qu'il eût trois ans. Ensuite la vieille femme mourut et c'est un

vieillard qui le prit à sa charge. Le vieillard à son tour mourut. Après cela, Brin-d'homme fut hébergé tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre, des villageois.

Il apportait sa bonne volonté partout où il allait.

On lui mettait dans la main un bâton de saule, et on l'envoyait tantôt avec les canes au marais, tantôt avec les moutons à la colline proche, tantôt avec les bœufs aux champs.

Plus tard, bien qu'il fût petit, on le fit gardien de troupeaux. Il était menu, mais robuste. En vivant au milieu des agneaux et des autres bêtes, il avait appris le langage et les mœurs dociles des animaux, il avait aussi appris à comprendre les chants que chantaient, de leurs milliers de feuilles, les vieux chênes.

Brin-d'homme s'était lié d'amitié avec les hérissons, les lièvres, les écureuils, les piverts, avec tous les vivants de la forêt. Chez le petit berger perçaient tous les dons de l'homme véritable : la douceur, la hardiesse, la fierté, l'activité, l'humanité. Il savait, par dessus tout, se taire. Si quelqu'un lui confiait un secret, il ne s'empressait pas d'aller le dévoiler à autrui : peut-être les méchants auraient-ils utilisé ce secret pour frapper les bons.

Un soir qu'il revenait avec les bêtes du pâturage, apparut sur son chemin, au bout du village, un colosse d'homme à la longue souquenille et au bonnet enfoncé sur les yeux.

— « Bonsoir, petit berger ! »

— « Que la bonté soit dans ton cœur ! » répondit Brin-d'homme, en le toisant de haut en bas. Cet homme-là ne lui semblait pas avoir un trop bon cœur, c'est pourquoi il lui avait répondu : « que la bonté soit dans ton cœur ! »

— « Les jolies bêtes que tu as ! »

— « Elles sont jolies, mais ne sont pas à moi... »

— « Où les as-tu menées paître ? »

— « Là où l'herbe est la plus grasse... »

— « Et demain où vas-tu les mener ? »

— « Là où le pâturage sera meilleur. »

Brin-d'homme regardait celui qui l'espionnait, et qui cachait sous la souquenille son visage, ses mains et ses pieds.

Il soupçonna que le bandit s'était changé en berger uniquement pour lui voler ses vaches, mais qu'il ne savait pas où les trouver.

— « Du pâturage gras, il s'en trouve partout ; je te demande à quel endroit tu vas les mener demain » — l'éprouva encore une fois le passant suspect, d'une voix mielleuse.

— « Ce n'est pas moi qui les mène, ce sont elles qui me mènent, là où il leur plaît ! » répondit Brin-d'homme, qui savait bien (ce n'était pas pour rien qu'il changeait chaque jour de lieu) où il mènerait le troupeau à paître.

Craignant que le bandit n'entrât dans le village pour voler le bétail pendant la nuit, le petit berger détourna le troupeau de sa route et l'achemina vers un marécage de forêt, où personne n'aurait pensé aller le chercher. Il laissa les bêtes à la garde des trois dogues, se hâta vers le village, alla chez chacun et dit aux villageois d'être sans inquiétudes, car il leur ramènerait le bétail le lendemain à la tombée de la nuit.

Mais voilà qu'un jour passa, deux jours, trois jours, et Brin-d'homme ne se montrait pas.

Les villageois ne craignaient d'ailleurs rien, car ils savaient combien le petit berger était capable et intelligent. Ayant ouï dire que dans les villages voisins des bêtes fauves étaient apparues qui avaient attaqué les étables, ils pensèrent que le jeune garçon se tenait avec le troupeau dans la forêt, dans quelque cachette, afin de sauver leur bétail.

Mais le troisième jour, les villageois virent des crieurs publics qui battaient les routes, et s'enquéraient du petit berger :

— « Où est Brin-d'homme ? »

— « Cherchez Brin-d'homme ! »

— « Amenez Brin-d'homme ! »

Vers la tombée de la nuit, voilà Brin-d'homme qui arrive !

Il est apparu au bout du village, joyeux comme toujours, comme si de rien n'était. Aucun animal n'était perdu.

Brin-d'homme avait bougrement faim. Il avait faim, et avaient faim aussi les dogues qui avaient gardé cent vaches et veaux.

— « C'est toi, Brin-d'homme ? » demanda un des crieurs.

— « Moi, et nul autre ! » répondit le garçon.

— « Nous pourrions avoir à causer ensemble... »

— « Je veux bien que nous causions, pourvu que je mange d'abord quelque chose, car depuis trois jours je ne me suis rien mis sous la dent. »

— « T'as pas même bu du lait de vache ? »

— « Je ne pouvais pas traire les vaches, car je suis resté trois jours séparé du troupeau. »

— « Et où est-ce que tu t'es balladé pendant ces trois jours ? »

— « Je ne vous souhaite pas de vous trouver dans de tels parages ! »

Voyant que Brin-d'homme n'avait pas envie de causer, les gars le laissèrent avaler un morceau de gaude et une écuelle de soupe, puis lui dirent :

— « Nous voulons ton bien, copain ! C'est notre maître qui nous a mandés, le fromager de la montagne, pour te chercher et t'emmener devant lui. »

Brin-d'homme avait entendu parler de ce vieillard-là, il savait que c'était un homme doux, que tous considéraient comme chef de la corporation des bergers ; aussi pensa-t-il aller chez lui dans la forêt, pour y recueillir quelques bons conseils du vieux temps, utiles au métier de berger.

Tout bon conseil je le prends :
Tant que l'on vit l'on apprend !

Il se mit donc en route avec les jeunes gens et arriva à la forêt.

Là-bas, dans une grotte, à la lueur d'un lumignon, il vit un vieillard à barbe blanche, qui le regarda avec des yeux pleins de bonté, et l'interpella paternellement :

— « C'est toi, Brin-d'homme ? »
— « C'est moi. »
— « Sais-tu pourquoi je t'ai fait venir ici ? »
— « Comment pourrais-je le savoir ? »
— « Je veux te demander certaines choses. »
— « Demandez-les moi ! »
— « Est-il vrai que ces jours derniers quelques bandits t'ont saisi ? »
— « C'est vrai ! »
— « Et ils t'ont demandé où sont les vaches du village ? »
— « Ils m'ont demandé cela ! »
— « Et leur as-tu montré où elles se trouvaient ? »
— « Je ne suis pas si bête ! »
— « Est-ce que l'un d'eux t'a giflé ? »
— « Il m'a donné deux gifles ! »
— « Et tu ne leur as toujours pas montré ce qu'ils te demandaient ? »
— « Quoi ! allais-je leur montrer les vaches pour deux gifles ? »
— « Ensuite ils se sont mis à te frapper, et ils t'ont rossé ? »
— « Ils m'ont joliment rossé ! »
— « Et tu ne leur as toujours pas dévoilé le secret ? »
— « Toujours pas ! »
— « Ensuite ils t'ont gardé sans manger pendant trois jours ? »

— « Oui, je suis resté sans manger pendant trois jours, mais je n'ai pas répondu à ce qu'ils m'avaient demandé. »

— « Ensuite un de ces bandits t'a dit que si tu ne leur montrais pas où étaient les vaches, il allait te tuer ? »

— « Il m'a dit cela. »

— « Et que lui as-tu répondu ? »

— « Je lui ai dit : « grand bien te fasse ! »

— « Ensuite tu t'es faufilé avec peine par la petite fenêtre étroite, et tu t'es sauvé pendant que les bandits dormaient lourdement ? »

— « Que devais-je faire d'autre ? Attendre qu'ils se réveillent ? »

— « Et tu es allé sortir le troupeau de sa cachette et l'emmener au village ? »

— « Bien entendu ! Allais-je y retourner sans le troupeau ? »

— « C'est bien, mon garçon. Tu t'es comporté comme il le fallait. »

Le fromager le prit dans ses bras et le baisa au front. Puis il lui demanda :

— « Sais-tu qui je suis ? »

— « Vous êtes le fromager de la montagne. C'est ainsi qu'on vous appelle. »

— « Le monde m'appelle ainsi, mais je ne suis pas fromager. Seul le sarrau que je porte et mon bonnet de poil sont d'un berger. Je suis le Bon Sorcier. Je veille dans cette grotte, et les garçons qui se conduisent bien, je les récompense. Les paresseux, les poltrons, je leur tire l'oreille, ensuite je pèse leurs torts et je leur donne la punition qu'ils méritent. »

— « Et à moi, me tirerez-vous l'oreille ? »

— « Oui, mais pas pour te punir. »

Et le vieillard lui prit le bout de l'oreille et le tira légèrement, en guise de caresse. Puis il lui tapota doucement le visage, du bout des doigts, toujours comme une caresse, ainsi que font parfois les parents quand leurs enfants ont bien travaillé à l'école.

— « Maintenant, Brin-d'homme, je veux te récompenser pour ta conduite. »

Le vieillard prit le petit berger par la main, s'approcha d'un rocher au fond de la grotte, fit un signe, et ce rocher s'écarta, laissant place à une ouverture inondée d'éclatantes lumière. Brin-d'homme n'en croyait pas ses yeux. Le vieillard qui le tenait par la main n'était plus un fromager. Le sarrau était tombé, et il était maintenant vêtu d'un long manteau de velours rouge, orné d'étoiles argentées.

Le gros bâton qu'il tenait dans sa main s'était changé en une baguette noire et tremblante, avec, au bout, une petite étoile dorée.

Ils se trouvaient à présent dans une grotte sans fin, aux nombreuses salles séparées par des colonnes de corail, qui éclairaient comme le feu ! Ils passaient d'une pièce à l'autre, et chacune d'elles était pleine d'incomparables trésors.

Des coffres en bois fin, incrustés de nacre, étaient ouverts, et s'y amoncelaient des monnaies d'argent, des pierres précieuses brillant de mille feux bleus, verts ou rouges ; d'autres, qui étaient blanches et transparentes, étincelaient de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

Au-dessus de ces coffres, sur de petites étagères, s'alignaient des coupes d'argent et d'émeraude sculptées au ciseau. Aux murs de marbre couleur de pourpre pendaient des tapis de soie, sur lesquels étaient tressés des oiseaux au long plumage et à la crête fleurie, des lions et des serpents, des lys épais et des chevrettes.

Au plafond étaient suspendus des candélabres aux longues bougies torses, qui brûlaient et crépitaient en répandant de suaves odeurs de rose et de jasmin.

Aux quatre coins de chaque chambre se balançaient, attachés par des ficelles de soie et d'or, des flûtes et des luths qui jouaient tout seuls.

Voici maintenant une longue file de poupées, grandes comme des garçons et des fillettes de dix ans, vêtues des plus riches vêtements, portant sur leur tête de petits bonnets de fourrure, blanche et rouge, à plumes d'oiseau de paradis prises dans des agrafes de pierres précieuses. Aux pieds, les garçons portaient de petites bottes rouges, et les fillettes des escarpins de soie à boutons de corail, avec, au bout, des touffes de duvet de cygne bleu.

Brin-d'homme, le regard ébloui, regardait toutes ces merveilles, mais quand à en prendre, il ne lui venait même pas à l'esprit qu'il pourrait utiliser une parcelle de ces trésors inestimables.

Il n'était tenté ni par les ducats, ni par les perles et les diamants, ni par les flûtes d'argent, ni par les coupes taillées dans des blocs d'émeraude.

— « Veux-tu que je te donne des vêtements de soie comme en ont ces garçons de cire ? Choisis ! le tenta le Bon Sorcier.

Mais Brin-d'homme lui répondit en souriant :

— « Je n'ai pas besoin de pareils vêtements. Je ne suis qu'un berger, moi, comment irai-je mener paître les vaches habillé de si riches habits ? »

Le Bon Sorcier fut très satisfait de la réponse du garçonnet.

Ils passèrent dans d'autres pièces où il y avait des arcs, des massues, des flèches d'argent, des couteaux au tranchant luisant, et toutes sortes d'outils qui fascinaient par leur éclat.

— « Eh bien, mon garçon, tu ne choisis rien ? Ne regretteras-tu pas plus tard d'être en vain venu ici ? »

— « Mais suis-je venu de mon gré ? Ai-je rien demandé, moi ? C'est vous qui m'avez fait venir ! »

—« Tu as raison ! » répondit le sorcier.

Ensuite il le mena dans une pièce d'apparence plus pauvre, où il n'y avait que des pierres, des herbes folles, du bois fendu et quelques chats.

Le Bon Sorcier parla à nouveau :

— « Je peux changer n'importe laquelle de ces choses en tout ce que tu voudras. Regarde cette pierre : à un signe de ma part, elle deviendra paon ! »

En effet, le vieillard n'eut pas plutôt dessiné trois cercles de sa petite baguette étoilée sur le bloc sans vie, que la pierre disparut, laissant place à un oiseau magnifique, un paon à la queue largement déployée, avec une multitude d'yeux verts et argentés, qui regardaient du milieu des plumes longues et soyeuses.

— « Maintenant, regarde ce chat ! dit le vieillard. » Veux-tu que je le change en un buisson de lilas ? »

— « Changez-le, vieux père ! Je voudrais voir ça ! »

Et voilà le matou changé en un superbe buisson de fleurs qui se berçaient au souffle léger d'une brise qui embaumait la grotte d'un parfum de lilas. Et à nouveau le Bon Sorcier parla :

— « Maintenant, de ce bois desséché tu verras surgir un cavalier ! »

Et à nouveau le vieillard dessina trois cercles de sa petite baguette étoilée, et devant eux surgit un jeune prince en vêtements blancs sur lesquels ruisselaient les perles... Ce beau jeune homme montait un coursier noir portant une étoile au front, des sabots d'argent, et de ses narines frémissantes jaillissaient des rayons de feu.

Le petit berger se réjouissait d'une pareille apparition, et s'émerveillait de la puissance du fromager.

Le Bon Sorcier lui dit encore :

— « Tu n'as rien choisi des riches présents que je t'ai montrés. Peut-être voudrais-tu que je te change toi-même en autre chose ? Dis-moi : qu'est-ce que tu veux que je te fasse devenir ? »

— « Qu'est-ce que vous pouvez me faire devenir de plus que ce que je suis ? « répondit le garçon ». Je suis homme ! »

— « Bravo ! mon garçon, bravo ! cria le vieillard, en l'embrassant et pleurant de joie. « Je t'ai éprouvé, et j'ai vu que tu n'es ni avide, ni hypocrite, que tu ne convoites pas de vaines grandeurs ou des biens précieux pour lesquels tu n'as pas peiné. Je voudrais toutefois que tu ne partes pas de chez moi les mains vides ; je voudrais te récompenser d'une façon quelconque pour ton courage et ta sagesse. »

« Tu n'as voulu ni de vêtements coûteux, ni de monnaies d'or, ni de pierres précieuses. Tu n'as pas voulu que je te change en un superbe cavalier... Tu te contentes de rester le petit berger de ton troupeau. C'est bien ! Je vais te donner une flûte, dont tu joueras pour ne pas t'ennuyer quand tu garderas le troupeau ! »

« Cette flûte, qu'a fabriquée un habile maître du temps jadis, est depuis quelque temps en ma possession. Je l'ai tenue cachée, afin de la donner un jour à un brave garçon, à un garçon au cœur chaud qui fait son devoir en toute pureté d'âme. Non seulement elle t'aidera à ne pas t'ennuyer, mais par elle, tu pourras apprivoiser les fauves et faire tomber les murailles des cités. A son chant, les armées ennemies de ton pays seront chassées loin des frontières ! »

« Garde-la en pleine propriété, mon garçon, et je te souhaite bonne santé ! »

Brin-d'homme mit la flûte à sa ceinture, fit ses adieux au vieillard, et retourna au village. Un berger plus âgé fut préposé aux vaches et aux veaux, et l'on confia au garçonnet les moutons, une soixantaine de têtes.

Le lendemain, en sortant aux environs avec son troupeau, Brin-d'homme s'assit sur un tertre fleuri et se mit à jouer de la flûte.

Quels ne furent son étonnement et sa joie de voir que ses petites brebis s'arrêtaient soudain de paître, le regardaient, l'entouraient de toutes parts et se mettaient à danser ! Koulay, le gros bélier aux cornes retroussées, se mit à son tour à sautiller et se montra le plus étonnant danseur. La sonnaille attachée à son cou résonnait joyeusement, accompagnant la flûte, tandis que Todorel, le petit âne du troupeau, dansait

lui aussi, tantôt sur trois pattes, en dessinant de la patte droite de gracieux cercles en l'air, tantôt sur deux pattes en se tenant debout, comme un homme. Quant à Ourson, le dogue, non seulement il sautait, mais il faisait aussi la culbute.

Après que Brin-d'homme eût joué de la flûte un bout de temps, et que les moutons, le bélier, le petit âne et le dogue eurent dansé, le petit berger se dit :

— « Maintenant, assez ! Si nous continuons à sautiller toute la journée, vous resterez à jeun, vous maigrirez, et le village m'en voudra de vous avoir laissé affamés ! »

Un jour, une meute de loups fondit de la forêt dans la clairière où paissait le troupeau de Brin-d'homme. La frayeur saisit les pauvres moutons, le chien de garde déguerpit et se cacha derrière un arbre, car il ne pouvait lutter à lui seul contre vingt bêtes féroces. Voyant cette irruption de fauves, Brin-d'homme n'hésita pas : il porta la flûte à ses lèvres, et, se mettant à en jouer, que ne vit-il pas ? Un à un les loups se calmer, de commencer à lever la patte, légèrement, tout légèrement, et de se mettre à danser !

Les moutons dansaient à leur tour. Ensuite, un à un, les fauves s'approchaient d'une brebis, penchaient la tête par trois fois en s'inclinant profondément, et l'invitaient à danser. Ils se levaient sur deux pattes, le loup passait sa patte droite autour de la taille de la brebis et la faisait sautiller, en la regardant langoureusement, et en la conduisant avec adresse, comme s'il n'avait été rien moins qu'un courtisan impérial.

Vingt couples tournaient autour du jeune berger, lequel jouait avec entrain de sa flûte de sureau. Comme les loups étaient une vingtaine et les brebis trois fois plus nombreuses, afin de les satisfaire toutes chaque loup quittait sa partenaire et allait à une autre brebis, s'inclinant devant elle trois fois, puis prenait par la taille la brebis qui n'avait pas encore dansé et la conduisait à son tour, jusqu'à ce que toutes les soixante eussent dansé. Entra également dans la ronde le dogue Ourson, se prenant par les pattes avec le doyen des loups et fraternisant avec lui, ils se baisèrent le museau, les yeux pleins des larmes de l'amitié, et se jurèrent de ne plus s'attaquer l'un l'autre de toute leur vie.

Devant tant de compréhension et de bonne volonté, Brin-d'homme parla ainsi :

— « Oh vous, bêtes de proie, ne vaut-il pas mieux danser ainsi avec les brebis que de les égorger ? »

— « Il vaut sans doute mieux, répondit le doyen des loups, mais que pouvons-nous faire ? Mourir de

faim ? Nous les mangeons parce que nous ne pouvons faire autrement. Si nous avions, nous aussi, un os à ronger comme en a Ourson le dogue, nous n'ennuyerions plus vos bestiaux. Mais vous autres hommes, vous gardez les moutons contre nous, et les engraissez pour les manger vous-mêmes. Est-ce justice, cela ? Qu'est-ce que l'homme et qu'est-ce que le loup ? »

Brin-d'homme réfléchit, et pensa que le doyen n'avait pas tort.

— « Voulez-vous une idée, maître loup ? J'interviendrais auprès des villageois pour que nous fassions la paix entre nous. Si vous vous engagez à ne plus mettre au pillage les bergeries, à ne plus vous faufiler au village pour voler nos vaches, nos moutons et nos chèvres, je prierai les hommes d'amasser pour vous de la nourriture, des os et des restes. Nous mettrons cela en monceau, au bout du village, chaque soir, pour que vous apaisiez votre faim, et qu'il n'y ait plus d'inimitié entre le village et le bois ! Prenez-vous l'engagement ? »

— « Nous prenons l'engagement ! » répondit le doyen, et il tendit sa patte. Ils se serrèrent la main, le loup et le petit berger. La meute s'éloigna et disparut par où elle était venue. Les yeux des loups luisaient, on voyait leurs côtes à travers la peau émaciée.

Brin-d'homme alla au village et tint conseil avec les villageois, auxquels il raconta tout ce que nous venons de voir et d'entendre. Ils tombèrent d'accord pour agir ainsi que le garçon l'avait convenu avec le doyen des fauves, et depuis ce jour-là les loups trouvèrent leur ration à la place dite ; ils venaient vers la tombée de la nuit, se régalaient et s'en allaient.

Et depuis lors, aucune vache, aucune brebis de ce village ne disparut ; dans les villages voisins les gens commencèrent à agir de même, de sorte que les loups, les chiens et les enfants étaient devenus des amis ; les loups ne faisaient plus de mal à personne, et les villageois ne les chassaient plus à coup de mousquets et de massues.

L'histoire de la flûte enchantée arriva jusqu'aux oreilles du roi. Les gens en faisaient des merveilles, et plus les merveilles étaient contées, plus elles embellissaient.

— « Puisque cette flûte a pu maîtriser des meutes de loups, pourquoi ne viendrait-elle pas à bout de mes ennemis ? » se disait le roi du pays, menacé par l'agression de voisins rapaces.

Le roi envoya donc quelques hommes auprès de Brin-d'homme pour lui demander sa flûte.

Mais Brin-d'homme ne pensait point à se défaire de son bien. Le roi manda encore une fois, trois fois, sept fois, une députation chargée de nombreux présents, de riches vêtements, de bourses d'or et de toutes sortes de bonnes choses tirées des celliers et des cuisines du palais — mais ses envoyés revenaient les mains vides. Le petit berger ne voulait à aucun prix se séparer de son cher jouet !

Un jour, vers la tombée du soir, le village où Brin-d'homme était berger se vit bruyamment envahi. Des cavaliers vêtus de cottes de maille et galonnés d'or, portant des glaives d'argent et de longues lances, venaient, sur leurs chevaux recouverts de plumes et de manteaux de velours. A leur tête marchait un cavalier plus imposant, au glaive d'or, une massue à la main, et une couronne sur la tête.

Le garçonnet retournait justement du pâturage avec son troupeau.

— « C'est toi Brin-d'homme ? » l'interrogea le cavalier imposant qui marchait à la tête des autres.

— « C'est moi. »

— « Et moi, sais-tu qui je suis ? »

— « Non. »

— « Je suis le roi de ce pays ! »

— « Je vous souhaite bonne santé ! »

— « Impudent ! Est-ce ainsi qu'on me parle, à moi ? »

— « Je ne suis pas impudent ! » répondit Brin-d'homme, sans s'effrayer de la fureur de Sa Majesté. « J'aurais été impudent si je vous avais souhaité d'être malade, mais je vous ai souhaité bonne santé. »

— « C'est bien, c'est bien ! coupa court le roi.

Puis sévèrement :

— « Comment as-tu osé t'opposer à mes ordres ? »

— « Mais qu'ai-je fait de semblable ? »

— « Je t'ai envoyé des hommes chargés de cadeaux, de riches vêtements et de toutes sortes de bonnes choses. Je t'ai envoyé beaucoup de ducats, et tu n'as pas même voulu me livrer cette misère de bâton troué, la flute que je te vois porter à la ceinture. »

— « Les riches vêtements, les monnaies d'or et toutes les merveilles de la terre, je peux les trouver quand je le voudrai, chez le vieux de la forêt, « lui répondit Brin-d'homme » ; mais je n'ai qu'en faire. Tout ce que j'ai c'est cette flûte, dont je joue pour ne pas m'ennuyer quand je garde les vaches, les moutons et les chèvres. Pourquoi convoitez-vous mon jouet ? »

— « Peut-être as-tu raison, mais ton jouet a des pouvoirs dont tu n'es pas digne ! Le royaume en a besoin, car des jours difficiles approchent !

« C'est pourquoi je te dis, jeune homme, donne-moi de bon gré ta flûte, et je t'en récompenserai comme tu ne t'en doutes même pas : je t'emmènerai à ma cour pour t'y élever, pour t'y donner l'instruction, et faire de toi un brillant courtisan ! »

— « Moi, je ne veux pas changer d'état ! « répondit Brin-d'homme. « Si j'avais envie de devenir paon, ou capitaine d'armée, ou grand savant, j'irais le demander au vieux de la forêt, et il me transformerait aussitôt. Pour le moment, je veux rester berger et garder les moutons. Quand je grandirai, je verrai ce qu'il faudra faire. »

— « C'est ainsi ? » cria le roi furieux. « Saisissez-le, et prenez-lui sa flûte ! Cela lui apprendra à savoir comment il doit parler au maître du royaume. »

Brin-d'homme voulut porter l'instrument à ses lèvres et en jouer, pour voir toute cette multitude de cavaliers sautiller, avec, en tête, le roi. Mais deux hommes d'armes bondirent vers le garçon par derrière.. L'un le saisit par les coudes en les serrant fortement, et l'autre lui arracha la flûte et la tendit à Sa Majesté.

Avide, le roi empoigna le jouet du petit berger. Ses yeux luisaient de joie à la pensée que, maintenant, personne ne pourrait le vaincre : il suffirait de boucher de ses doigts les trous de la flûte, il suffirait d'y souffler, et tous les ennemis se mettraient à danser et se soumettraient ! Le bruit de sa puissance se répandrait dans le monde. Personne n'oserait plus s'attaquer à ses frontières, et c'est lui qui irait conquérir et piller les pays des autres.

Mais les projets des hommes ne sont pas toujours confirmés par la réalité des choses.

Traversant une clairière et voyant un troupeau de moutons, le roi pensa essayer l'instrument et se divertir un peu, au spectacle des bêtes qui sautilleraient au son de la flûte enchantée.

En riant, il arrêta les cavaliers pour leur montrer ce que Sa Majesté savait, et pour que tous s'amusent aux entrechats des moutons. Il porta la flûte à ses lèvres, y souffla, promena ses doigts sur les évents du bois — mais ce fut en vain ! Pas l'ombre d'un son ne sortit de ce morceau de bois de sureau.

Comment donc ! Etaient-ce des mensonges, tout ce qu'il avait entendu dire sur les exploits du petit berger ? Comment donc ! Un pauvre petit garçon d'un village quelconque aurait plus de pouvoir que lui, le maître de tant de terres et d'âmes ? Mais cela ne se peut pas ! Essayons encore !

Il s'y essaya encore quelques fois, jusqu'à ce qu'à la fin il réussisse. Il commença à émettre des sons, s'approchant lentement des moutons. Mais les moutons le regardaient déconcertés, le toisant de la tête aux pieds, comme s'ils avaient voulu lui-dire : « Eh, là, n'avez-vous donc rien de mieux à faire ?... Ensuite, l'un après l'autre, ils commencèrent à lui tourner le dos et s'éloignèrent, se reprenant à brouter l'herbe, sans se soucier d'un hôte si noble.

C'était, à vrai dire, une grande honte pour un aussi puissant souverain !

Les courtisans avaient baissé la tête devant la confusion de leur maître. Ecoutez-moi ça !... Il était inférieur à un petit pâtre de rien du tout !

— « Que peut-on attendre, Votre Majesté, de quelques misérables moutons qui ne se doutent pas de la grande faveur qu'est d'écouter un roi jouer de la flûte ? » dit le plus âgé des courtisans.

D'autres le flagornèrent, disant que le pouvoir de la flûte se révèlerait devant les ennemis. Sa Hautesse les mettrait en fuite rien qu'en se montrant et en claquant quelques fois des doigts.

Ils se mirent donc en route pour braver les armées ennemies, pour les ensorceler par le chant de la flûte, et les faire prisonnières sans même tirer l'épée, les ramassant comme des épis.

Altier, fier comme pas un, montant l'étalon pomponné, le roi soufflait ferme dans le bois de sureau, attendant que le miracle s'accomplisse.

Hélas ! Le pauvre roi avait meurtri ses doigts, avait éraflé ses lèvres en les frottant contre la flûte, mais les armées d'en face se souciaient fort peu de ce jouet impuissant. Elles fonçaient sans cesse sur les troupes royales et les repoussaient. La journée passa, et l'ennemi pénétrait profondément au cœur du pays ; au lieu de combattre vaillamment, l'incapable roi se figurait qu'il allait vaincre les ennemis avec un pauvre jouet d'enfant ! Au lieu d'encourager ses capitaines et ses soldats en marchant virilement à leur tête, en leur donnant l'exemple de la bravoure, il délibérait maintenant avec les anciens du royaume, avec les astrologues et avec quelques vieilles sorcières, leur demandant de trouver le secret de la victoire.

Le sage du divan, à la question de savoir pourquoi la flûte n'opérait aucun miracle, répondit :

— « Il semble que son pouvoir ne réside pas dans le bois troué, mais bien dans la force et la foi de celui qui est élu pour en jouer. Il n'est pas donné à

tout le monde de maîtriser les sortilèges. Un instrument est un instrument, mais c'est l'homme qui est tout. La flûte a été destinée au petit berger. Faisons-le venir, et peut-être nous sauvera-t-il de ces terribles ennemis ! »

Une nouvelle députation se mit en route vers Brin-d'homme. A la tête des envoyés royaux était le vieux sage lui-même.

— « Voici, petit berger », dit-il en arrivant, « je t'ai rapporté ta flûte. » « Sache que le pays est en grand danger. Sa Majesté t'appelle pour lui venir en aide ! »

— « Ainsi présenté, je le veux bien ! « répondit Brin-d'homme. « Je me soucie fort peu de votre roi. Mais j'accourrai, car il s'agit de mon pays, et pour le bien de mon pays je suis prêt à faire n'importe quoi ! »

Et le petit berger partit pour le champ de bataille. Quand il se mit à souffler dans son instrument enchanté, les armées ennemies s'arrêtèrent dans leur élan impétueux, jetèrent leurs glaives et leurs massues ; et se mirent à danser. Quelque imposants qu'aient été ces capitaines et ces soldats, ils étaient devenus semblables à de simples moutons sur l'ordre d'un pauvre petit pâtre : ils dansaient et sautillaient ferme. Ils le suivaient en dansant, et quittaient, à reculons, les terres qu'ils avaient si facilement envahies.

Notre petit berger ne céda pas avant de les avoir repoussés jusqu'à la frontière.

— « Quelle récompense veux-tu, mon garçon ? » demanda le roi, heureux de voir son pays débarrassé des envahisseurs.

— « Je veux que vous me laissiez retourner à mon troupeau, et que vous ne convoitiez plus ma flûte ! Voilà tout ce que je demande ! » leur répondit Brin-d'homme, en prenant le chemin du retour, impatient de se retrouver au milieu de ses chers moutons, dans les clairières à l'herbe fraîche et aux fleurs odorantes, parmi les sources qui gazouillaient en reflétant l'azur du ciel.

VICTOR EFTIMIU.

JULES TORDJMAN

POÈMES

HALEURS

A tant haler de branches
Nous fûmes des haleurs.
Nul ne sut nos douleurs
Sous les rafales blanches.

Sur nous venait un bois
Ramant de tourterelles :
Le coup d'archet des ailes
Rendit trèfles nos voix.

Etait-ce une vengeance
Que ce fusant essaim ?
Un point magique, un sein
Fut notre délivrance.

FORET QUI VEILLE

Une forêt qui veille ouvre l'oreille et l'œil
Et dénombre la meute allongée à son seuil.

Forêt basse (voûtée au passage du froid),
Quand la crête s'allume où son feu chante et croît

Quand ses arbres vidés par le vent portent haut
Leur silence qui craque et prélude à l'assaut

— Forêt de solitude — est-elle jamais seule
Pour dépister les chiens d'hiver à blanche gueule ?

L'ESCALIER

Comme il s'étage en marches de lumière,
Ne faut-il pas le gravir lentement ?

Si je touchais sa rampe, une poussière
D'or et d'oubli volerait un moment.

Le pas de l'homme est le commencement
De son histoire écrite pierre à pierre.

FOURRAGE LUNAIRE

Minuit plein d'écureuils tapis dans ton regard.
Tu retrouves l'enfance avec son ombre claire
Et tu ne peut, veilleur, ne pas prendre ta part
Du rêve d'un cheval entravé mais qui flaire
Un savoureux fourrage humecté d'eau lunaire.

MA TOUR

Je suis l'habitant d'une tour
Devenue au centre des rêves
La tour sensible de l'esprit:
Est-il un niveleur qui sache
Me la niveler en prairie ?

Gardienne de ma solitude
C'est elle que je sens virer
Car liée à nulle Babel
Ma tour est ivre d'ignorer
Les épousailles de la pierre.

Fine ou massive elle se sculpte
A même l'espace et je vois
Blanchir à l'aube ses créneaux:
Tour ouverte, pourquoi faut-il
Qu'en elle je reste muré ?

Je surveille depuis ma tour
L'ange humain d'avant ma parole,
Et peut-être serai-je lui
Si je déchiffre un jour les signes
Des musiques irrévélées.

Du haut de ma tour je respire
L'hysope et la rose de neige,
Mais vif oiseleur ne pourrai-je —
Pour le saisir et l'étrangler,
— Dépister l'oiseau du vertige ?

TANT QUE JE ME CABRE

Ma colère inscrite
Sur la peau du fleuve
S'est changée en torche:
Elle m'illumine.

Tant que je me cabre
En trouant le ciel
Avec mon œil jaune,
Je suis le cyclone.

Puis ma fureur tombe,
Ma figure est bleue.

Cheval assagi,
Je mâche et remâche
La rouille d'un champ.

JULES TORDJMAN.

EMMANUEL EYDOUX

TEMPS ET ESPACE *

Il y a le rivage d'un autre océan et parfois ce léger déclic en moi. Alors un rayon de lune travers les nuages noirs, me frappe comme si j'étais la crête blanche d'une vague fugitive, m'éclaire dans ma nuit. Je deviens cette route d'or avec sa double frange d'étoiles étincelantes sur le visage de la mer.

Un peu au-dessus de mon front, une lampe allumée — souvenir d'une phrase oubliée soudain retrouvée et que je vais perdre à nouveau : « *Telles furent les paroles de la Lampe Sainte...* »

Je fixe avec intensité cette lumière électrique comme si je cherchais une autre lumière ou la même s'exprimant selon les lois d'un monde non euclidien, dans la direction parallèle d'une création multipliée à l'infini et cependant issue du même commencement, du cri originel et premier : « *Que Lumière soit...*

Venue de loin, cependant proche, j'entends encore cette voix profonde et lente.

Je crie : « Hommes, je vous appelle à la prière, je vous appelle à la lumière, je vous appelle à l'unité », mais je suis seul...

Je regarde cette ampoule éclairée, je vois brusquement la pauvreté terrestre de cet abat-jour. Je me sens comme dévêtu de ma demeure, de mes champs de blé et de mes vignes, des lignes d'oliviers, d'amandiers et de figuiers.

* Ces pages sont le début d'un ouvrage intitulé : *La mort du poète.*

Impression de dénûment, d'atrocité, de solitude, de silence dans l'immensité, cependant, en même temps, impression d'une richesse ascétique : les plateaux de la balance expriment les deux aspects inverses et complémentaires de la réalité — un plateau s'élève alors que l'autre s'abaisse.

La voix dit: « *Abraham...* » je prête l'oreille « *Abraham* » — « *Me voici* » — « *Prends, je te prie, ton fils* » — « *J'ai deux fils* » — « *Ton unique* » — « *Celui-ci est le fils unique de sa mère, celui-là aussi* » — « *Celui que tu aimes* » — « *Je les aime d'un même amour* » — « *Isaac* » —

C'est ce que les hommes appellent l'épreuve. Chaque âme humaine est pesée jour après jour, tout le long des chemins de sa vie.

Comprendre le sens de l'épreuve-parole de Dieu comme on comprend le sens des paroles d'un autre homme.

Parvenir au premier degré de l'ascension mystique : *Le Livre du Secret est celui de l'équilibre de la Balance...*

Assis sur un petit tabouret de bois, je suis vêtu de blanc et je vois sur ma poitrine des reflets d'or qui tombent de la fenêtre grand ouverte derrière moi.

Je regarde mes genoux croisés, mes pieds nus, mes mains ouvertes, terribles, non de boucher ou d'étrangleur, mais avec une paume fortement marquée, des doigts longs, pleins de sève, vigoureux, comme pour saisir les fruits de tous les arbres du jardin.

Je regarde mes pieds, immenses, comme s'ils avaient été créés pour marcher sans cesse... les Chrétiens me disent : juif errant... je réponds : je suis le peuple de Dieu...

La voix s'élève à nouveau : *cette terre que tu vois...* je vois toute la terre... *cette terre de tes pérégrinations...* toute la terre m'a été pérégrination...

J'ai pris possession de tout sol que mes pieds ont foulé... je me suis enraciné dans toute terre que Tu m'as donné... j'ai partout planté dans le cœur des hommes et des peuples ce rejet de l'arbre de la connaissance...

« *L'élu de l'Eternel est certainement là devant moi* » — « *Ne considère point sa mine ni sa haute taille, celui-là Je le repousse...*

Ne considère pas l'immensité de la Chrétienté, de l'Islam, du Boudhisme, des civilisations helléniques...

Ce que voit l'homme ne compte pas. L'homme ne voit que l'extérieur, Dieu regarde le cœur.

Je réponds dans un cri : mon cœur regarde Dieu.

Ecoute-moi, maintenant, en cette heure. Dès les premiers jours de ma jeunesse, j'ai voulu être parmi ceux qui ouvrent les yeux, parmi ceux qui tournent leur regard, non vers le périssable, mais vers l'immortel, non vers l'éphémère, mais vers l'éternel, non vers le passager, mais vers l'immuable, non vers le mouvant, mais vers l'immobile, non vers l'extérieur, mais vers l'intérieur, l'essentiel, l'essence, non vers le relatif, mais vers l'Absolu...

EMMANUEL EYDOUX.

SIGNETS

I

La tentation d'être-en-la-poésie, au sein d'une matière indifférente, avide de se défaire de notre chimie corporelle endiablée.

II

Le bibelot sonore, sans précédents internes, est parure du vide. Abuser du sphinx sans recourir à sa nécessité, divulguer un verbe acrobatique est silence. Ce bruit sera toujours au service des maîtres de la terre. Les grands révoltés sont parvenus à un refus tel qu'il ne restait plus à détruire en eux qu'un abîme, un regard prodigieux vers la poésie.

III

La poésie est faite de dialogue vivant, de passion, de circonstance, comme une énorme lice en mouvement où surgissent à l'improviste, parmi les fibres neutres, des fils rapides couleur d'éclair, à brocher pour jamais dans le manteau royal de l'existence. Il faut persévérer en dépit de nos mains malhabiles, ne rien consentir au néant, ni s'abîmer dans l'extase devant la fabuleuse richesse dont la vie veut nous faire échange. Il n'est d'autre geste devant la Nuit que celui de cette vérité qui se perd et de ce diamant que le poète maintient, exhaussé, devant notre regard.

IV

Toujours la poésie se nourrira de cette alliance impénétrable entre la confusion d'un homme et la survivance d'un enfant.

V

Franchir le mur du son [1]. (Tous les désastres précèdent ce moment solennel où le poète, par une suite accélérée d'actes authentiques, émerge solitaire en la région absolue).

VI

Rien ne peut soustraire le poète à sa tendre parenté avec les êtres dont la présence au monde lui est constamment signifiée. Qu'ils soient fils de la lumière ou de l'ombre, miraculeux ou opaques, irradiants ou noirs, et quel que soit l'état *actuel* des rapports qui les unissent, c'est en eux qu'il trouve la raison unique de son métabolisme : cette transmutation d'évidences qui le fait juge et partie, médiateur infatigable.

(Je parle du poète et non de l'alchimiste verbal, toujours à la solde de quelque démon triste).

VII

Prodigieuse est la magie de l'existence. La tâche du langage est de la dévoiler, non d'en tenir lieu.

VIII

La perfection ou le désordre comptent plus à la périphérie du poème qu'en son épicentre, qui est l'amour incomparable, transcendant toute distance.

IX

La beauté ne saurait dépasser les hauteurs où la vie est possible. Ses pouvoirs sont toujours ceux d'une invitée. Elle n'a rien à voir avec la projection monstrueuse d'un dieu sur l'écran du prochain.

X

La vie défaite en sa chaleur, en sa générosité dévastée, nous offre encore, parmi les caresses dispersées et les promesses fugaces, les paroles inertes d'un grand chant d'amour. Ordonner ces paroles dans le sens du bonheur est la tâche du poète.

(1) En espagnol : *sonido*, que j'ai traduit précédemment par : bibelot sonore. (Note du Trad.).

XI

Le poète doit posséder le don de traverser ces fausses splendeurs où tournoient inutilement toute sorte d'illuminés. On ne saurait passer la vie à essayer de balafrer la face de ce versant de la mort.

XII

La véracité du poète repose sur un pacte d'honneur touchant le sens suivant lequel le Destin daigne le traverser. Dans le port libre de son âme, l'univers charge et décharge sans repos les grandes nefs du devenir.

XIII

Au cœur votif du monde, ne pénètre pas impunément le poète. Sans cesse, ses yeux attentifs le dénoncent au Minotaure.

XIV

L'antique divorce entre réalité et poésie a creusé cet abîme aux bords duquel se sont implantés les langages des métaphysiques délirantes. Il faut assumer le risque d'une vie qui aille de l'une à l'autre et sur un rythme tel qu'elle finisse par les confondre. Vitre de Caliban, tête d'arc voltaïque, univers gigantesque sont les présupposés du poème.

XV

A la pointe extrême du temps gardé jalousement par les hommes va le poète, aurige solitaire et trop junévile pour trouver le repos dans la gloire des étoiles. Ne lui reprochons pas d'injustes privilèges : lui, rentre à chaque fois mortellement blessé de ces courses tragiques.

XVI

Le poète est l'homme de la lente obsession.

XVII

De tant de bonheur possible, mystérieusement assassiné, palpite la poésie.

XVIII

Sur la plus haute vague de la passion s'élève un chant, poète. Un chant qui retombe, sur une plage qui oublie.

XIX

Le poème te désire, se joue de toi cruellement, annule tes pouvoirs. Alors, ton éblouissement se dissipe, s'incorporant à toi.

XX

C'est le mystère de la défiguration passionnée qui — sur un champ étendu de possibilités négatrices — parfois te restituera la face solaire, la gravitation unique du poème.

XXI

Pénètre sans crainte dans la zone obscure du poème. Garde le front haut, n'importe ce qui se passe là. Au pire des cas, la déception voilera tes armes.

XXII

Poésie, ultime obligeance.

XXIII

Ce dieu qu'on fit aveugle en Assur, désormais voit par tes yeux, poète. Jamais exactement tu ne sauras si tu es son guide ou sa réincarnation. Il est ton énigme, ton destin.

XXIV

L'état d'alarme et l'état de grâce dans le poète ne sont qu'un.

XXV

Il est des pierres qui ne peuvent garder une fausse épitaphe sans la maudire du dedans. Elles sont le tuf des mondes libres. Le poète à toutes autres les préfère.

XXVI

De temps à autre, le poète affile le glaive de la belle présomption.

XXVII

Parfois le poème est cette angoissante rumeur derrière une porte close.

XXVIII

Indifférent à l'intimation de la certitude qui l'environne, le poète tend ses filets vers cette Absence dont le chant ne lui laisse pas de repos. Les filets reviennent vides, mais les mailles en sont rompues...

RAUL GUSTAVO AGUIRRE.

(Traduit de l'espagnol par ROGER MUNIER).

UMBERTO SABA

POÈMES

AU BORD DE LA MER

Il était six heures du soir, un beau jour
de fête. Derrière le Phare, dans ces parages
où l'on entend béatement la sonnerie
d'une trompette, la voix d'un enfant
qui joue tranquille autour des carcasses
des vieux navires, assis tout seul
au bord de la vaste mer, — j'atteignis, si je ne me trompe,
un sommet de ma douleur d'homme.

Parmi les cailloux que je ramassais pour les lancer
dans l'eau (la cible, c'était
une poutre flottante), je découvris un bol,
un beau bol brun, jolie forme
utile autrefois, dans une cuisine
fenêtres ouvertes au soleil et sur le vert
des collines. Avec angoisse
un homme peut s'identifier même à cela.

Une barque à voile jaune passa,
— sous sa coque la mer était toute jaune.
Le silence était extraordinaire. Ce que j'éprouvai
ce n'était pas le désir de la mort, c'était la honte
de ne pas l'avoir encore préférée à tout,
c'était d'aimer plus qu'elle une autre chose,
une forme vivante à la surface de la terre,
qui nous trompe au moyen d'un beau visage.

Canzoniere, 3e éd., p. 225.

FRONTIERE

Lina, longuement, me parle
de choses tristes, graves, qui sur le cœur
pèsent comme une pierre; écheveau
de maux inextricables, que nulle
main, même la mienne, ne peut démêler.
Mais un moineau
sur la gouttière de la maison d'en face
un instant se pose, brille au soleil, et retourne
au ciel bleu qui s'étend sur sa tête.
Etre heureux
parmi tous les êtres ! Il a des ailes, il ignore
ma peine secrète, ma douleur
d'homme arrivé devant cette frontière: la certitude
de ne pouvoir secourir l'être qu'on aime.

Canzoniere, 3e éd., p. 475.

LES AMIS MORTS

Les amis morts revivent en toi,
les années d'autrefois. Que tu existes
est un prodige; mais un autre le surpasse:
que je retrouve en toi toute une part de mon passé.

Je circule dans un pays qui n'existait
plus, dans un pays lointain, que j'avais enseveli
par volonté de vivre. Et c'est cela,
le mal ou le bien, je ne sais, que tu m'as fait.

Canzoniere, 3e éd., p. 509.

COMMENCEMENT D'ETE

Douleur, où es-tu ? Je ne te vois pas ici;
toutes les apparences te contredisent. Le soleil
dore la ville, brille sur la mer.
Sur le port, des véhicules de toute sorte
emportent quelque chose, ou quelqu'un.
Tout se meut avec allégresse, comme si
tout était heureux d'exister.

Canzoniere, 3e éd., p. 515.

ULYSSE

Dans ma jeunesse, j'ai navigué
le long des côtes dalmates. Des écueils
émergeaient à fleur d'eau, sur lesquels un oiseau parfois
se posait, guettant quelque proie,
écueils couverts d'algues, glissants, beaux
comme des émeraudes au soleil. Quand la marée
haute et la nuit les effaçaient, les voiliers
sous le vent s'écartaient plus au large,
afin d'en éviter les pièges. Aujourd'hui mon royaume,
ce sont ces îlots qui ne sont à personne. A d'autres
le port offre ses lumières; moi,
le douloureux amour de la vie
et mon esprit mal dompté
me poussent encore au large.

Canzoniere, 3e éd., p. 595.

MOMENT

Les oiseaux à la fenêtre, les persiennes
entr'ouvertes: un air d'enfance et d'été
qui me console. Ai-je vraiment
l'âge que je sais que j'ai ? Ou dix ans seulement ? A quoi
m'a servi toute mon expérience ? A vivre
content de petites choses desquelles je vivais
tourmenté autrefois.

Uccelli-Quasi un racconto, p. 58.

LIEU BENI

Nous avions erré tout l'après-midi à la recherche
d'un lieu où ne faire de nos deux vies qu'une seule.

Bruyante, hostile, adulte, la vie
menaçait notre jeunesse.

Mais arrivés ici, où les grillons chantent encore
quel silence, sous cette même lune.

Canzoniere, 3e éd., p. 505.

(Traduit de l'italien par GEORGES MOUNIN).

MARIE-JOSEPHE RUSTAN

ALBERT BEGUIN
ET LA
TRADITION ROMANTIQUE

Parler d'*Albert Beguin, et de la tradition romantique* ce n'est pas analyser une étude historique ou littéraire sur un sujet donné. L'entreprise va même plus loin en profondeur que la révolution opérée par Albert Béguin dont les travaux, et très spécialement *L'Ame romantique et le rêve* [1], ont substitué à une critique de jugement une critique *de crise* en même temps que constructive. Elle ne vise à rien de moins qu'à dégager la signification humaine et littéraire de ce qu'on appelle la *tradition romantique,* tradition qui, on le sait, va des romantiques allemands aux surréalistes et à leurs épigonés en passant par Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Cette signification ne prend sa juste valeur que si, comme Béguin et avec Béguin, on affronte le romantisme au sens large à un courant poétique très différent au point d'en paraître opposé, celui de Claudel, de Péguy, de Bernanos. Le prométhéisme d'un côté, l'anti-prométhéisme de l'autre séparent moins deux versants de l'attitude humaine devant l'univers qu'ils n'expriment l'ambiguité essentielle de cette attitude. Sur le plan purement rationnel, l'esprit ne peut que distinguer, confondre ou concilier dialectiquement, bref analyser. Mais la vie, l'art, le sens du sacré se rejoignent pour édifier un monde qui ne révèle pas seulement de l'activité rationnelle et repose plutôt sur un certain usage de la parole. La poésie prométhéenne et la poésie anti-prométhéenne s'y fondent en une seule poésie, celle que Béguin appelle *poésie de la présence.* A ce point précis, Béguin rencontre un éditeur dont les aspirations rejoignent les siennes. La rencontre, pour être temporaire, en apparence, comme deux fleuves dont les cours seraient un moment parallèle puis divergents, a infléchi le mouvement littéraire, et aussi idéologique, de notre temps dans le sens d'un certain *humanisme de la parole;* seul vaut la peine d'être retenu ce qui peut se nommer en mettant le point de l'existence dans les mots.

(1) *L'Ame romantique et le rêve.* I et II - Marseille, « Cahiers du Sud » 1937, Paris. Edit. José Corti 1939 ; rééd. en 1946 et 1956 - Les citations renvoient à l'édition « Cahiers du Sud » 1937.

La critique d'Albert Béguin, et spécialement celle qu'il a mise en œuvre dans *L'Ame romantique et le rêve,* semble très classique, à première vue. On a pu ainsi rattacher Béguin à la « tradition universitaire » et parler à son propos de « précision, sûreté de la documentation, élégance de l'exposé », tandis qu'on soulignait sa « réserve, sa prudence » [2]. De fait, c'est là un aspect essentiel du tempérament de Béguin. Sa thèse, qui est précisément *L'Ame romantique,* est bâtie comme n'importe quelle thèse; l'érudition s'y conjugue et s'y marie avec l'esprit de synthèse. De plus, le livre donne l'impression d'un fleuve largement étalé en plaine, sans aucun passage critique. Béguin s'arrête longuement à chaque poète; avec une évidente complaisance, il s'attarde à souligner les différences, les ressemblances entre les expériences poétiques qu'il aborde, ou encore à les grouper en une tradition dont il fait ressortir l'originalité. Les analyses de détail prennent le pas, le plus souvent, sur les vues d'ensemble, et beaucoup de pages ont l'allure de modestes études de texte. Il n'y a là rien de très original ni, encore moins, de révolutionnaire.

La manière même dont Béguin étudie chaque poète se présente selon un schéma très classique: le critique va de l'extérieur à l'intérieur. Un premier mouvement évoque le climat humain dans lequel l'œuvre a pris naissance; ce climat est fait des aptitudes personnelles de chaque auteur, de ses réactions instinctives, des contingences attachées soit à l'individu, soit à sa famille, soit à son milieu ou à son époque. Béguin n'analyse pas ses différents facteurs. Il évoque une atmosphère plus qu'il ne dégage la portée de telle ou telle détermination. Le second mouvement se tourne vers l'œuvre dont Béguin étudie les caractères les plus apparents; il la résume fil à fil, pour ainsi dire, souligne la part d'appel à l'inconscient ou au rêve qu'elle peut contenir. Dans une dernière phase, le critique se tourne vers le noyau le plus intérieur, ce qu'il appelle l'*Ame,* « ce lieu privilégié en nous-même, où il s'agit de descendre pour percevoir une réalité autre que le « donné » extérieur » [3].

Or, très précisément, le terrain de l'*Ame,* implique un dépassement des méthodes classiques, étude des texte ou jugement de valeur. Qu'est cette réalité « autre » que ce que nous percevons, imaginons, sentons, pensons ? Comment la saisissons-nous ? Comment se manifeste-t-elle ? Quelles influences peut-elle avoir sur notre existence, sur notre destinée ? Autant de questions que la critique littéraire, si elle se borne à osciller entre le commentaire littéral ou le

(2) Tilliette (X) - Adieu à Albert Béguin in *Etudes.* Juin 1957.
(3) *L'Ame romantique et le rêve* 1937, I, p. 96.

jugement *ex cathedra,* ne se pose même pas. Or ce sont ces questions qui sous-tendent les travaux de Béguin sur le romantisme.

Joé Bousquet, le premier, semble avoir aperçu la portée de ce changement de perspective. Après la publication du numéro des *Cahiers du Sud* sur *Le Romantisme allemand,* le poète carcassonnais éprouve le besoin de clarifier les rapports de romantisme et de la critique. Il lui semble que le divorce entre le premier et la seconde est absolu. C'est que, idéaliste par principe « la critique n'admet pas qu'une réalité inattendue s'éveille dans les limites que la pensée a définies » (4). Elle ne peut donc « se faire romantique » (5) comme il serait nécessaire pour juger valablement de la tradition romantique qui ne part de la littérature que « pour aboutir à l'humain » (6). Or, précisément, c'est « le grand livre de Béguin » - il s'agit bien évidemment de l'*Âme romantique et du rêve* - qui pour Joé Bousquet, a porté le débat « sur son plan véritable » (7). Joé Bousquet souligne ce qui en constitue l'originalité: Béguin a dégagé « le premier des notions *qui sont objectivement critiques* et qui, par l'effet de tout autre chose qu'un simple jeu de mot, poursuivent, pour leur compte et dans un vrai mouvement biologique, le travail que le jugement se réservait de bout en bout » (8). Autant dire que Béguin, critique de la tradition romantique, s'est placé au point où celle-ci *décide de quelque chose* selon le sens du grec κριτικός, et décide de quelque chose d'important, de vital, de ce qui, selon le mot de Joé Bousquet, sous-entend « une notion d'homme » (9).

●

La crise romantique que Béguin pour sa part a revécu met en jeu des éléments bien définis. Vue de loin et de haut, elle consiste essentiellement dans le fait d'affronter la raison, et d'une manière plus générale, ce qui est limite et détermination, avec le mystère, le sacré, l'infini. Il n'y aurait là rien que de banal, si les circonstances de la vie de Béguin n'avaient fait de cet affrontement un drame à la fois très personnel et très intérieur.

Le point de départ se trouve, semble-t-il, dans deux séries de hasards, sans liens, et qui demeureraient à jamais sans rapports d'aucune sorte l'une avec l'autre si l'esprit ne découvrait, après coup, une inexplicable convergence: le « fait déterminant » du nom de *Jean-Paul,* le rationalisme et le moralisme très stricts de la famille Béguin.

---

(4) *Cahiers du Sud,* Février, p. 134.
(5) *Ibid.,* p. 124.
(6) *Ibid.,* p. 124.
(7) *Ibid.,* p. 136.
(8) *Cahiers du Sud,* Avril 1938 p. 286.
(9) *Cahiers du Sud* Février 1938 p. 127.

Jean-Paul : ces deux syllabes éveillent la curiosité d'Albert Béguin enfant. Celui-ci rencontre *Jean-Paul* dans Balzac, chez Stendhal, quand il lisait leurs romans avec passion vers l'âge de 12 ou 13 ans. « Jean-Paul, qu'est-ce que c'était ? ». Ce nom « se retrouvait partout sans explications », au point que l'enfant en est réduit à se créer « une sorte de mythe, de mythe de Jean-Paul, un sage (...), un de ces sages auxquels on accèdera quand on aura dépassé tous les stades successifs de la culture (...) » [10]. Déjà l'idée de *cheminement,* la valeur du temps nécessaire pour que mûrisse une situation, un sentiment ou une pensée, apparaît dans le mythe que le jeune Béguin tisse autour de Jean-Paul. Les années passent. Béguin n'oublie pas, mais ne se souvient pas non plus. Il n'attend aucune révélation ; il chemine sur des voies bien étrangères en apparence à ces deux prénoms fatidiquement accolés l'un à l'autre.

Or voici qu'un beau matin le hasard répond. Béguin alors a 25 ans. Il est vendeur dans une librairie des Batignolles à Paris. Sur un rayon poussiéreux, « tout en haut, où personne n'allait jamais », parmi des livres allemands, Béguin en découvre un dont la couverture porte le fameux nom mythique *Jean-Paul.* Le jeune homme veut lire, déchiffrer avec un dictionnaire, car il ne connaît pas l'allemand. Et voici qu'un second hasard donne une signification au premier : ce que Béguin vient de traduire ressemble étrangement « à la fois à Giraudoux, à la fois au surréalisme ». « J'étais en plein dans l'aventure surréaliste à ce moment-là, - explique le critique - que je menais pour mon compte en lecteur, loin de tout contact réel avec les chefs du surréalisme » [11].

Mais, pour comprendre la portée exacte et originale de l'expérience surréaliste que fit Béguin, il faut, je crois, remonter jusqu'aux traditions familiales du critique, plus précisément jusqu'à la manière dont Béguin s'y est opposé et s'en est laissé imprégné à la fois, en un mot les a *affrontées.*

Rationalisme de sa famille et surtout d'un grand-père imbu de l'esprit encyclopédique, moralisme très strict de cette même famille, efforts de l'adolescent, puis du jeune homme pour se libérer et s'éveiller de ce qu'il appelle lui-même dans une lettre du 24 Août 1924 « une morne jeunesse » [12] : le schéma paraît aussi classique que simple. La réalité se présente comme infiniment plus complexe.

Béguin se plaint de sa jeunesse « assez contrainte et retirée sur elle-même » ; « je n'avais nulle gaiété, - écrit-il - me sentais différent de mes camarades de classe, ayant plus de curiosité intellectuelle qu'eux, et le désir d'une vie épanouie (c'est-à-dire complète, satisfaisant toutes les facultés) dont

(10) *Esprit,* Décembre 1958 p. 756.
(11) *Ibidem,* p. 756.
(12) Lettre citée in *Albert Béguin.* - Neuchâtel Edit. de la Baconnière, 1957 p. 93.

ils n'avaient aucun soupçon (...). En somme, je m'ennuyais horriblement et je n'avais jamais ri franchement » [13]. Mais, au même moment, un de ses camarades, Robert Junod, note que Béguin « vivait partiellement sous l'influence de cet aïeul tout imprégné de l'esprit encyclopédique » [14]. Béguin lui-même, dans une lettre du 24 Août 1924, « après - écrit-il - une morne jeunesse » éprouve le besoin de repenser les liens qui le rattache à sa famille. Il parle alors du « souvenir vivant » qu'il a voué à son grand-père, de ses origines auxquelles il se sent rattaché « par un lien nécessaire, parfois lourd mais adorable ». L'influence de Péguy, dont Béguin à cette époque est déjà le lecteur assidu, est manifeste. Certes le jeune homme sait éviter ce que cette influence pourrait avoir de sentimentalisme facile et conservateur: la note ironique, d'une ironie tournée contre ce qu'éprouve Béguin, corrige une phrase qui donnerait dans le pathos. Mais dans le texte de cette lettre, un mot *éclate,* le mot *sacrement*. Béguin l'a rencontré chez Péguy, à peu près d'ailleurs dans le sens où il l'emploie, c'est certain. L'usage qu'il en fait n'en reste pas moins très personnel, comme si la lecture de Péguy avait arraché un secret enfoui chez Béguin et inconnu de lui. Voici la fameuse phrase qu'il est si étrange de rencontrer sous la plume d'un incroyant: « depuis longtemps j'avais voué un souvenir vivant à mon grand-père et à tout ce qui se groupait autour de lui et qui avait semblé disparaître à sa mort; maintenant c'est autour de mes parents que les mêmes gens se rassemblent avec la même union, les mêmes souvenirs et toute la force d'une tradition, presque d'un sacrement » [15].

Le *sacrement* dont parle Béguin répond bien à la définition de la théologie catholique: signe sensible qui à la fois signifie et procure la grâce. Mais cette grâce, chez le jeune homme qui écrit en 1924, reste d'ordre strictement humain. Avec Péguy et comme Péguy, il sait que la réalité terrestre est ouverte à quelque chose qui la dépasse, et de ce fait, est *sacrée*. Seulement chez Péguy, l'ouverture est à la fois plus statique, plus immanente aux données sensibles, plus rivée aux choses et aux événements. Béguin met plus de vent, comme dirait Joé Bousquet, entre le réel et sa promotion en tant que *sacrement*. Ce qui sépare les deux domaines, ce n'est pas encore une différence d' « ordre » selon le mot de Pascal, c'est-à-dire l'opposition de la nature et de la surnature, c'est d'abord un *langage*. Béguin a toujours eu l'intuition que la parole par elle-même avait un pouvoir de *sacrement;* elle ouvre une quatrième dimension que le rationalisme strict peut certes préparer, puisque déjà il établit une communication entre les hommes, mais se révèle incapable d'atteindre parce qu'il réduit la signification des mots à des contours précis et connus, refusant leur illimitation.

(13) Lettre de Béguin le 7 Août 1922. *Ibid*, pp. 124-125.
(14) *Ibid*, p. 97.
(15) *Ibid.*, pp. 93-94.

C'est vers cette illimitation que tendent les différentes expériences, parfois contradictoires en apparence, que fait Béguin pendant ses études à Genève puis à Paris, en gros entre 1919 et 1929. A travers ses lectures, ses préférences déchirées entre Péguy et Gide, l'approfondissement des données proustiennes, le contact avec le surréalisme, à travers aussi l'amoralisme contemporain dont il s'amuse, à travers ses engagements politiques dont l'histoire est faite de doutes, de crises, de désaffection, le jeune homme poursuit la réalisation du vœu de Rimbaud dans la lettre du Voyant: « Trouver une langue ». Sans doute, la recherche d'un langage se double-t-elle chez Béguin d'un approfondissement spirituel. Daniel Pézeril analyse longuement ces débats intérieurs et précise en quoi ils consistent: « alors qu'il appelait en lui-même, de tous ses vœux « l'orgueil de la vie », (...) à sa grande déception il n'atteignait qu'à « l'orgueil de l'esprit ». Ainsi se creusait une sorte de gouffre intérieur qu'il aura pour vocation d'affronter » [16]. Mais, c'est là l'originalité de Béguin. Pour lui, la parole alourdit et allège à la fois le monde. Elle est jeu et contemplation dans un même mouvement, parce que peut-être plus essentiellement elle est *nuit*. « Je ne peux plus - écrit Albert Béguin à Pierre Béguin le 14 Avril 1925 - prononcer à la légère les mots « mystique », « croire », « penser », etc., parceque je ne veux plus remplacer par ces syllabes tout ce qui est nuit. Ces mots comme les autres sont signes de choses solides; il faut s'avancer prudemment jusqu'à les *saisir* (le plus beau verbe de la langue) » [17].

C'est ainsi que Béguin se tourne, et vers « les spirituels catholiques que lui fait connaître l'abbé Brémond », et vers le surréalisme. Dans les deux cas il s'agit d'explorer ce que Daniel Pézeril appelle la « nuit prometteuse » [18], prometteuse d'unité religieuse certes, d'un salut qui racheterait le monde, mais aussi, et d'abord, d'un *langage* capable de donner aux choses leur vraie valeur, en les alourdissant, en les allégeant, en les illimitant à la fois. Car tel est le but de la *parole* pour Albert Béguin. Aussi son contact avec le surréalisme, contact qui reste très extérieur, il le déclare lui-même [19], est-il profondément original. Il va dans le sens de ce qu'on pourrait appeler le « surréalisme intérieur ». Béguin leste l'expérience poursuivie par André Breton et ses amis d'un poids tragique; il l'élève à la dignité qu'avaient jadis les traditions familliales, la dignité d'un *sacrement* qui apporte à l'homme un salut, non pas préfabriqué, non pas gnostique de la porte qui s'ouvre (ou ne s'ouvre pas), mais un salut vers lequel il chemine dans le déchirement. A cet égard, il faut méditer l'impression que laisse à Béguin sa rencontre avec Aragon en 1920. On verra

(16) *Esprit*, Décembre 1958, p. 908.
(17) *Albert Béguin*, p. 147.
(18) *Esprit*, Décembre 1959 p. 912.
(19) Cf. *Ibid.* p. 756.

combien le ton, bien qu'il soit légèrement teinté d'ironie, est grave, tourné vers l'intérieur, comme s'il s'agissait d'une aventure où le destin de l'homme soit engagé. Quel contraste avec le registre « mauvais garçon » - *Maugars,* dira quelques années plus tard Joé Bousquet - qu'affichent très volontiers les surréalistes ! De plus, l'idée d'itinéraire, de quête, de cheminement, bref de la valeur du temps affleure dans ces lignes :

« Lorsque j'arrivai, le soir, chez un ami qui devait m'héberger, je ne savais plus très bien si je marchais sur les pieds ou sur la tête. J'étais heureux et déconcerté, fatigué à mourir comme si je venais de subir une métamorphose épuisante. Vivre, désormais, serait-ce donc ainsi tout remettre en question, les formes de l'art, les données de la psychologie, les quelques certitudes héréditaires, pour participer à la continuelle transformation du monde ? Il y avait de quoi perdre la tête » [20]. Le point d'interrogation n'est pas sans signification: Béguin *interroge* le surréalisme. Après le « fait déterminant » de la découverte de Jean-Paul, la *quête cherche* une racine au « surréalisme intérieur » du côté des romantiques allemands.

●

L'Ame romantique et le rêve est bien, en effet, un livre de *quête*. Béguin lui-même insiste « sur le caractère non point tant savant qu'interrogateur » de son livre. « En effet, - continue-t-il - je l'ai conçu et construit comme une grande question obstinée, à laquelle je ne puis pour ma part donner de réponse probante. Je suis parvenu, à travers ce livre, en l'écrivant, à ces certitudes que me révéla un beau jour, à l'improviste, la rédaction des dernières pages. Jusque-là, j'avais marché d'étape en étape, sachant bien que je quêtais partout la même aumône. Mais je n'ai eu le sentiment d'obtenir enfin cette monnaie qu'après avoir ainsi avancé dans la nuit, à l'instant où j'allais renoncer et où soudain je compris que j'étais parvenu à frapper à la porte charitable. Certitude, mais qui ne peut l'être que pour moi, en sorte que lancé dans le monde, mon livre a gardé cette forme d'une interrogation » [21].

L'interrogation porte sur l'*Ame,* on s'en doute. Il s'agit de savoir si, au-delà de ce qui est à la fois explicable et strictement limité, un horizon *autre* ne se lève pas. « Le rêve, la poésie, le mythe - écrit Béguin dans l'introduction de *L'Ame romantique* - prennent figure d'avertissement et m'invitent à ne me satisfaire ni de cette conscience du moi qui suffi à mon comportement moral et social, ni de cette distinction entre moi et les objets, qui me fait croire que

(20) *Ibid.* p. 768.
(21) Lettre de Béguin à Gustave Roud, 27 Janvier 1938 in *Albert Béguin,* pp. 203-204.

mes organes de perception « normale » enregistrent l'exacte copie d'une « réalité » [22]. La tâche du critique consiste à suivre à la piste ces *avertissements,* à en dégager la signification, la portée, à signaler les ambivalences.

Ici éclatent et les raisons du style universitaire qui est celui de Béguin dans *L'Ame romantique,* et la faille profonde qui a toujours séparé le « romantisme intérieur » celui qu'aime Béguin du romantisme ou du surréalisme sans qualification.

Si *L'Ame romantique* se présente comme une thèse d'allure très classique, ce n'est ni par peur du tragique ni par effet du hasard. L'auteur en effet se place *toujours* au point de crise d'où sort l'œuvre poétique. Avec juste raison, on a admiré la manière dont Béguin a reconnu les sources véritables du Romantisme « dans une période où l'on ne va pas d'ordinaire les chercher dans le XVIII[e] siècle ». Mais le mérite de Béguin ne relève pas de l'érudition. Pour lui il s'agit de reconnaître dans le XVIII[e] siècle, « sous l'apparence de la légèreté hédoniste et de l'assurance rationaliste, une époque profondément troublée » ; «la fécondité de ce trouble résulta justement de ce qu'il adopta des cheminements souterrains, peu reconnaissables, d'équivoques détours » [23]. C'est l'idée du *ressourcement* telle que la conçoit Péguy, une fécondation lente, un mouvement caché qui approche petit à petit du point de maturation. Or Béguin, pour chaque poète, utilise la même méthode. Il dégage les cheminements souterrains par où passe la grâce poétique, cheminements qui, sans éclats, mais avec rigueur, *décident* de quelque chose, très précisément de la qualité de chaque « présence poétique ».

Dans l'effort pour remonter jusqu'au *ressourcement* Béguin est amené à faire une toponymie rigoureuse des mythes qui forment la trame des poèmes ou des contes romantiques. C'est la démarche essentielle du critique, celle qu'il considère comme la plus importante, car, écrit-il à propos de Léon Bloy, « il est impossible à l'homme de dire le mystère entrevu autrement qu'en se servant des images qu'a déposées en sa mémoire la qualité particulière de son accession personnelle à la vie de l'esprit » [24]. Aussi les analyses nombreuses et détaillées qui constituent la plus grande partie de *L'Ame romantique* visent-elles à dégager et à cerner les mythes particuliers à chaque romantique. Béguin a l'impression de trouver là le terrain solide où la distinction du fond et de la forme s'évanouit complètement parce que le poète y saisit ou y crée un monde à part, *son monde* poétique *particulier* qui s'impose par la seule présence. Chez Jean-Paul, par exemple, se dessine « une géographie du Pays des Rêves jean-pauliens » [25]. Cet univers est saisi « dans une période géologique très ancienne », au moment où peuvent

(22) *L'Ame romantique et le rêve.* 1937. I p. XIII.
(23) Marcel Brion. Le Rêve romantique in *Esprit* Décembre 1958 p. 803.
(24) Cité in *Esprit,* Décembre 1958 p. 837.
(25) *L'Ame romantique et le rêve* 1937, II, p. 46.

s'évoquer « le spectacle des premières naissances, l'hésitation des lignes et des masses qui s'ordonneront pour engendrer les formes stables de notre univers » [26]. Aucune précision ne peut se négliger ; le mythe engendre ce qui compte seul et que Béguin nomme, la « présence poétique ». Aussi le seul instrument capable de procéder à ces analyses, aussi minutieuses que fouillées, est-il une pensée lucide, claire, tournée vers la distinction des plans plutôt que vers leur synthèse, une pensée qui reste au fil à fil des textes, doublée par un style de même sorte, aussi dépouillée que possible et cherchant à se faire oublier. Ce sont là les qualités les plus apparentes du gros livre de Béguin et l'on risquerait le terme « banalité » si le mythe ne reliait très précisément le *ressourcement* créateur à la réponse qu'exige ce *ressourcement.*

Chez les poètes romantiques, la réponse est de caractère nettement mythique. Béguin lui-même le constate à propos de Novalis : il parle de la « transfiguration mythique, qui s'accomplira dans les *Hymnes.* Ceux-ci - continue-t-il - sont véritablement cette poésie de l'âme profonde que souhaitait Novalis : toute réalité est à double et triple entente, les faits réels y prolongent leur écho jusqu'à devenir les symboles d'une série d'étapes mystiques (...). Dans l'acte même de la création poétique, à mesure qu'il (Novalis) se livre à un lyrisme pour lui-même révélateur, il accomplit un progrès. Acheminement double et parallèle, qui va de l'évènement vécu à l'évènement transfiguré, en même temps qu'il mène Novalis de l'espoir entrevu à la certitude conquise » [27]. Le *Mythe,* pour le poète romantique, est une réalité spécifique. Par et dans le langage, les éléments les plus divers s'intègrent les uns avec les autres ; chacun prend ainsi une dimension cosmique, en même temps qu'il devient un petit absolu ; il se suffit à lui-même, il se révèle par sa puissance plus ou moins grande d'envoûtement. Le romantisme, comme le surréalisme, cherche à augmenter le plus possible cette puissance, car c'est elle qui, en fin de compte, manifeste le monde nouveau créé par le poète, l'*inconnu* que le prométhéisme vise à découvrir ou à faire sortir du néant.

C'est dire que le Mythe, dans la tradition romantique, a une essence *magique.* Il agit sur les données sensibles afin que ces données, par la vertu de la parole, obéissent aux désirs infinis de l'homme, se transfigurent et s'organisent en un univers sans limites où triomphe l'esprit en liberté. Le changement se fait sur le plan objectif du cosmos et non dans le renouvellement profond de l'homme intérieur. Le *surréel* se substitue au réel, mais il n'y a pas de place pour la *grâce rédemptrice.*

Or, précisément, c'est vers une grâce rédemptrice que Béguin oriente sa quête dans *L'Ame romantique.* Aux roman-

(26) *Ibid* II, p. 49.
(27) *Ibid.* II, p. 121.

tiques allemands, à leurs épigones français, aux surréalistes il ne demande pas de faire surgir devant lui des éléments neufs. Il lui suffit de toucher l'*Ame,* l'*Ame* et non l'*Esprit*. Béguin, en effet, ne se tourne pas vers l'activité spirituelle en tant qu'activité pure, mais en tant que centre intérieur d'une vie orientée vers une grâce qui la dépasse. Aussi dans les *Hymnes* de Novalis voit-il un effort pour retrouver sa fiancée morte, effort *spirituel* et non *spirite,* puisque le succès qui le couronne n'affecte en rien les sens et se réalise seulement dans la foi. Claude Estève, au contraire, est gêné devant les *Hymnes :* ces poèmes ne relèvent pas encore de l'idéalisme magique dont Novalis sera le promoteur ; leur poésie n'ensorcèle rien encore, et le commentateur se risque à parler « d'expérience plus spirite que magique » [28], étant sous-entendu que la magie constitue une étape plus avancée que le spiritisme dans la soumission de l'univers à l'esprit en liberté. Car le but poursuivi par Novalis, ce n'est pas selon Claude Estève, la poursuite d'une transformation intérieure, mais « la recherche de l'arbitraire illimité de l'esprit ». Par là, d'ailleurs, et surtout dans les *Disciples de Sais* et les *Fragments,* Novalis « a ensorcelé le romantisme allemand et, par son intermédiaire, le climat poétique de la littérature ultérieure » [29].

Ainsi se dessinent les contours du fossé qui sépare, qui a *toujours* séparé, Béguin de la tradition romantique : le premier parle de *sacrement* là où la seconde parle de *magie*. Un sacrement comme un procédé magique, comporte un *signe sensible,* à la fois véhicule et instrument d'une merveilleuse transformation. Déjà, sur le terrain du signe sensible s'opère un clivage imperceptible : le signe sensible sacramentaire est moins extraordinaire, emprunté davantage à la vie quotidienne que le signe magique, qui reste toujours plus ou moins en dehors des normes communes. Mais surtout, les deux activités visent des buts radicalement opposés. La magie ambitionne de refaire le monde selon les désirs de l'homme. C'est dire que l'homme n'a pas à se transformer lui-même, à changer ses aspirations ou sa volonté. Le sacrement, au contraire, s'oriente vers l'intérieur. Cet intérieur, il cherche à le renouveler en ses plus intimes profondeurs, afin que ce renouvellement prélude à une transformation historique, cosmique, et en soit l'instrument fécond.

Béguin, dans la tradition romantique, inlassablement, quête le signe sensible du sacrement que l'on pourrait appeler *sacrement de l'Ame,* celui qui ouvre à l'Ame les perspectives les plus vastes par le seul approfondissement de sa nature et de ses pouvoirs. A-t-il trouvé ce qu'il cherchait ? *A priori,* cela paraît impossible puisque le romantisme relève d'un système si différent qu'il en est opposé. En fait, les choses

(28) Estève (Cl.). Vers Novalis in *Revue d'histoire de la philosophie* 1930 p. 85.
(29) *Ibid,* p. 86.

sont moins simples. La quête est obstinée; mais Béguin à la fin parvient « à frapper à la porte charitable ». C'est que le cheminement s'est fait dans la nuit, dans une ténèbre complice qui ne permet pas toujours de distinguer les plans. Au réveil les distinctions se révèlent brutales. Mais, d'avoir été longuement mûries dans l'ombre, elles vont droit à l'essentiel, évitent les coupures arbitraires, gardent beaucoup de ce qu'elles semblent combattre. Béguin n'a pas le sentiment d'opposer le sacrement à la magie, le sentiment conscient et avoué du moins. Ce qui le frappe, c'est que la dernière page de *L'Ame et le rêve* « était en somme le dos tourné à la nuit » selon ses propres expressions [30]. Ailleurs, il parle de sa plongée dans la tradition romantique comme d'une « aventure « nocturne » qui n'a été qu'une sorte d'accident et finalement une déception inavouée ». Mais ici s'ajoute une précision qui fait de la remontée à la lumière la cause de l'essentiel, c'est-à-dire de la dinstinction entre ce qui est incarné et ce qui ne l'est pas, entre le sacrement et la magie « c'est pour avoir connu le vertige stérile d'une poésie de désincarnation que j'ai accédé à la foi chrétienne (...) » [31].

Le texte est formel: Béguin a l'impression d'avoir rompu d'une manière définitive avec le romantisme sans qu'il puisse y avoir jamais plus rencontre entre lui et le monde nocturne et désincarné des Novalis, Nerval, Rimbaud, Eluard. Faut-il prendre la déclaration à la lettre ? Béguin, quand il accède à la lumière, du moins à ce qu'il croit être la lumière, se sent-il coupé par un fossé infranchissable du monde des ténèbres dont il est sorti ? L'attitude serait manichéenne plus que chrétienne. Elle se concilierait mal avec les intuitions de base qui sous-tendent la pensée du critique, ses mythes personnels, la *quête*, le *cheminement*, l'*incarnation*, le *sacrement*.

De fait, Béguin s'est expliqué avec plus de détails sur sa rupture avec le romantisme. D'abord il dit et répète que Péguy fut l'un de ses premiers maîtres. Il le connaissait depuis 1919. « Depuis lors - écrit Béguin en 1942, c'est-à-dire deux ans après son adhésion au catholicisme - son œuvre (de Péguy) n'a cessé de m'accompagner, de me guider, quand même d'autres aventures intellectuelles semblaient m'en écarter » [32]. L'idée de cheminement souterrain rend féconde la mise entre parenthèse de Péguy au profit de la tradition romantique.

Or, voici le monde de Péguy au grand jour. Le romantisme ne tombe pas au néant des ténèbres. Béguin ne le considère ni tout à fait comme une préparation providentielle à la venue de la Lumière ni tout à fait non plus comme

(30) Entretien radiophonique du 15 Avril 1954 in *Esprit* Décembre 1958 p. 758.
(31) Lettre de Béguin à Noël Delvaulx 15 Février 1949 in *Esprit* Décembre 1958 p. 816.
(32) Lettre à Paul Thisse 27 Juillet 1942 in *Esprit* Décembre 1958 p. 829.

un témoignage en négatif de l'Unique Vérité. Sa position est plus originale, et plus féconde aussi. Il remonte au point de *crise* d'où est sorti le romantisme, au point de son *ressourcement*. « Quant à Rimbaud, et à toute la poésie qui dérive de lui, je continue à y trouver cette sorte de présence violente du surnaturel, ces éclairs brutaux, ces secousses électriques qui sont probablement le mode de communication auquel une époque déspiritualisée a contraint l'Esprit (...). En 1870, Rimbaud lorsqu'il vit la lumière venir à lui, est blessé par son éclat inaccoutumé, brûlé par sa flamme, et il se débat, et son adoration prend la forme du blasphème. Son enfer n'est ni littéraire, ni même l'enfer personnel d'un aveuglé, c'est bien notre enfer (...). Mais seul celui qui reçoit une grâce, une illumination sait que c'est un enfer. Alors commence « le combat spirituel aussi dur que la bataille d'homme », ce combat du refus ou de l'acceptation dont Rimbaud est le plus haut exemple, mais que ni Bloy, ni Lautréamont, ni Nietzsche n'ont ignoré » [33].

Mais à ce point, Béguin, dans son souci d'authenticité spirituelle, reste attaché. Il attend de l'œuvre qu'elle *développe* la crise originelle dont elle est issue, qu'elle l'*incarne* dans un *cheminement* progressif, qu'elle soit *marche* et quête enfin vers l'Indicible, dont le poète a senti le *ressourcement* illuminateur. Or, la tradition romantique trompe l'attente de Béguin. Ses mythes, de nature magiques, se manifestent par bonds, saccades. Ils n'intègrent pas le temps. C'est le « tout ou rien » en une seule fois, plus exactement en plusieurs fois, mais discontinues, séparées, comme des éclairs qui par intervalle illuminent les ténèbres tandis qu'une nuit épaisse continue à séparer leur fulgurante apparition.

Alors Béguin se détourne. Il se détourne plus qu'il ne rompt complètement avec le romantisme. Celui-ci, à son tour, selon le rythme qui semble caractériser la vie intellectuelle du critique, devient souterrain et peut-être, dans cette vie obscure, perd-t-il un peu de son caractère gnostique, un peu de ses impatiences prométhéennes. Béguin, après sa conversion, continue à lire des poètes romantiques, à écrire sur leurs œuvres. La poésie de la Résistance sert de méditation, car la Résistance relève de l'Histoire, c'est-à-dire, pour Béguin, du cheminement de l'Incarnation. On se souvient de son article dans *Fontaine* en Juin 1942 sur « Quatre de nos poètes », parmi lesquels se trouvent Aragon et Supervielle. Mais Béguin affronte aussi la tradition romantique en elle-même et pour elle-même à propos de poètes aussi peu « actuels » que Novalis [34], Rimbaud [35], Joé Bousquet [36],

(33) *Ibid.* pp. 829-830.
(34) *Critique*, Novembre 1948.
(35) *Une semaine dans le monde* 28 Sept. 1946 ; *Critique*, Décembre 1947 ; *Empédocle* n° 3 1949 ; *Témoignage Chrétien* 22 Avril et 10 Juin 1949 ; *Gazette de Lausanne* 25 Juin 1949.
(36) *Terre des hommes* 13 Octobre 1945 ; *Servir* 15 Nov. 1945 ; *Le Journal des poètes* Janvier 1948 ; *Esprit* Nov. 1950 ; *Gazette de Lausanne* 14 Octobre 1950.

Reverdy [37]. Il le fait de l'intérieur, allant au-delà de la sympathie; il comprend, même quand il n'approuve pas. Il édite un *Gérard de Nerval* dans les Editions de la Pléiade en 1952 et 1956. Enfin le livre posthume *Poésie de la présence* [38] réunit des études sur des poètes de tradition romantique et sur des poètes de tradition non romantique.

Poésie de la présence indique peut-être ce qui fait l'unité de l'œuvre critique de Béguin, et de sa vie: la recherche d'une *présence* par et dans la poésie, c'est-à-dire par et dans le *langage*. Cette présence, Béguin a essayé de la définir: « partant à la fois des choses et des données inconscientes le poète aboutit à un état particulier, où toutes les contradictions logiques s'effacent, où se dessine une appréhension de l'unité psychique et cosmique, où le moi paraît s'évanouir pour céder la place à une voix qui parle à travers lui » [39]. A travers les romantiques, les surréalistes, puis à travers Péguy, Bloy, Bernanos, c'est cette voix que Béguin a toujours et sans relâche cherché à « saisir » pour reprendre le mot que Béguin n'a jamais cessé de trouver « le plus beau verbe de la langue ».

L'éditeur de *L'Ame romantique et le rêve,* éditeur singulièrement perspicace et courageux, ne s'y est pas trompé. En osant entreprendre l'édition de cet étrange livre, il n'a voulu ni élever un monument à la tradition romantique ni laisser entrevoir ses limites ou comment elle exigeait son propre dépassement. Il lui a seulement semblé que cette patiente étude, d'une manière définitive, dégageait ce qui est l'essence de la vraie poésie. D'abord elle a *forme,* quelque chose qui est construit, qui est édifié, quelque chose qu'on voit, qu'on touche. Mais cette *forme* renvoie à ce qui n'a pas forme: une *illimitation sensible,* qui à la fois transfigure et anéantit le réel, en remplaçant ce monde par un autre monde où dans une présence parfaite « se réalise » l'harmonie entre notre être et tout ce qui n'est pas lui » [40]. Ainsi la poésie est liée au sort de l'homme, au sort de chaque homme. « Plus que jamais, - écrit Béguin - dans notre époque d'angoisse, le poète est celui qui cherche, celui qui interroge, qui s'interroge » [41]. Cette interrogation ne reste pas sans réponse, car la poésie est « une plainte, mais en même temps une connaissance: non pas connaissance de l'absolue vérité qui demeure hors de prise, mais conscience prodigieusement lucide de la réalité humaine » [42].

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

(37) *Gazette littéraire de Lausanne* 15 Avril 1950.
(38) Collections des *Cahiers du Rhône.* Edit. de La Baconnière 1957.
(39) *Présence de la poésie* p. 21.
(40) *Ibid.* p. 29.
(41) *Ibid.* p. 258.
(42) *Ibid.* p. 181.

L.-T. WANG

UNE INTRODUCTION A MO TSE

Mo Ti ou Mei Ti, plus souvent appelé Mo Tse, « Maître Mo », naquit au V^me^ siècle avant J.-C. Sa vie nous est mal connue ; de son œuvre, toute une partie, est assurément apocryphe. Enfin, les écoles qu'il laissa en mourant disparurent rapidement. Pourtant ce pacifiste à l'esprit religieux est un des Maîtres, des façonneurs de la pensée philosophique chinoise.

MO TSE EN SON TEMPS

1. — Le Siècle.

La période qui sétend de la dynastie des Tcheou de l'Est [1] au règne de Tchin She Houang Ti, l'unificateur de la Chine, représente près de six cents ans de désordre (du VIII^me^ siècle à 220 ans av. J.-C.). C'est en effet dans une société féodale en pleine décomposition que Mo Tse paraît.

Du point de vue politique, ce V^me^ siècle est tout occupé de luttes de seigneur à seigneur. L'autorité de la dynastie suzeraine reste impuissante devant les conquêtes successives des vasseaux les plus puissants. En vain des protestations s'élèvent-elles au nom des principes du droit fondé par les rois Sages d'autrefois : l'ordre social est en plein bouleversement.

> « Les fils assassinent leurs pères, et les ministres assassinent leurs souverains » (2).

écrit Confucius. Et certains s'indignent de ce qu'un vulgaire marchand de peaux de moutons puisse du jour au lendemain se voir premier ministre de quelque roi ou roitelet, et qu'en

(1) La dynastie des Tcheou porte le nom de Tcheou de l'Est depuis le transfert de la capitale de Si Ngan à Lo Yang, sous la pression des Huns (770).

(2) Commentaire de Confucius sur Yi King.

ces temps l'on voit des bouchers devenir généraux. Toutes traditions subissent un lent bouleversement.

Economiquement enfin, la situation n'est guère meilleure.

> « Vins et mangeaille empuantissent la Porte Rouge, mais sur la route, les os de ceux qui ont crevé de froid » (3).

Les grands féodaux victorieux vivent en effet dans un luxe sans précédent : contraste de jour en jour plus accentué avec la misère populaire. Cet état de chose ne va pas sans susciter de vives réactions. Et la révolte des intellectuels leur quête d'une « Idée pour sauver le Monde », aboutira à l'élaboration des trois grands systèmes de la pensée chinoise : les écoles de Confucius (4) et de Lao Tse (5), enfin le Meitisme.

2. — Vie d'un Sage.

Mo Tse voit le jour, selon la tradition, dans le royaume de Lou (6), donc dans l'actuel Shantung. Il naît autour des années 500 à 490 (7) av. J.-C. : Confucius doit avoir, au moment où Mo Tse est adolescent ou tout jeune homme, cinquante à soixante ans.

De la formation du Sage, nous savons peu de choses. Fut-il à l'école des confucianistes ? C'est probable, et par certaines affinités de sa pensée avec celle de Kong Tse, (Confucius), et parce que l'école de ce dernier atteint alors son plus haut degré de renommée. D'ailleurs, l'on trouve dans le Houei Nan Yao Liao, par Houai Nan Tse (8), que

> « Mo Tse étudie la pensée des confucianistes, et s'applique à l'examen des ouvrages de Confucius. Il trouve le Li (9) des Confucianistes trop compliqué et sans utilité pratique ; il trouve que ces extravagantes cérémonies funèbres épuisent les fortunes, appauvrissent le peuple, et que ce long deuil qu'ils prescrivent arrête la vie et paralyse les affaires ».

Que Mo Tse donc ait réellement suivi des « cours » confucianistes, on ne peut l'affirmer avec certitude ; mais il dut avoir une connaissance approfondie de la doctrine (10), car c'est en grande partie en réaction contre le confucianisme et dans une critique de celui-ci que s'affirme sa pensée propre.

On ne sait à quelle date il fonda sa propre école. Il est certain que Mo Tse ne se contenta pas d'être théoricien ; la

(3) Tou Fou. Dynastie T'ang. Vers tirés d'un quatrain.
(4) 551-411 avant Jésus-Christ.
(5) Env. 570 - ? (D'après Hou Che).
(6) D'après Souen Yi-Jang.
(7) D'après Wang Tchong.
(8) Commencement de la dynastie Han.
(9) Peut se traduire par : honneurs, cérémonies.
(10) D'après « Lu-Che-Tch'ouen Ts'ieou ».

tradition nous le montre, penseur engagé, actif et payant sans cesse de sa propre personne, en application de sa doctrine. Ainsi, comme le fameux Maître en balistique du royaume de Tchou, Kong Shou Pan [11], crée un nouvel engin de siège qui permettra à son roi de réduire l'état de Song, voici Mo Tse, l'homme de la non-agression, sur les routes. En dix jours, prenant à peine le temps de se reposer, il couvre seul et à pied la distance qui sépare le royaume de Lou de l'état de Tchou. Il va droit à Kong Shou Pan, et plaide contre l'agression avec une telle éloquence, que l'homme de guerre le présente personnellement au souverain. Et celui-ci se laisse convaincre à son tour... « Hier, il me fallait capturer le royaume de Song, aujourd'hui, me le donnât-on, je le refuserais », dit Kong Shou Pan. Et Mo Tse :

> « C'est comme si je vous avais désormais remis le royaume de Song. Car qui fait triompher la justice, le monde entier lui est donné ».

Confiance dans la prédication par l'exemple, et vie active d'un lettré pour qui la lettre est plus que la lettre. Qu'un ami lui objecte : « Maître, personne ne se préoccupe de faire justice ; pourquoi vous, agiriez-vous en juste ? » Mo Tse alors :

> « Si un homme a dix fils, et que neuf de ces fils ne fassent rien, sinon manger le bien sans travailler, et que le dixième soit seul à cultiver le domaine, alors ce fils devra fournir des efforts beaucoup plus grands. Or donc, si personne au monde ne veut agir en juste, il vous faut m'encourager à être plus juste encore. Pourquoi dès lors voulez-vous me persuader de ne pas être juste ? » [12].

La date de la mort de Mo Tse n'est guère plus connue que celle de sa naissance. Ce fut sans doute autour des années 425 à 416 [13].

3. — L'école de Mo Tse.

La renommée de Mo Tse, à sa mort, est immense. Il dut jouir d'une considération au moins égale à celle qu'obtint Confucius, de son vivant ; et il laissait derrière lui des écoles importantes. Si l'on en croit le légiste du III^me^ siècle av. J.-C. Han Fei Tse, elles auraient été au nombre de trois. Mais Tchouang Tse [14], plus proche de Mo Tse, affirme qu'il n'en existe que deux : l'Ecole du Sud et celle du Nord. Toutes deux, écrit-il, portent le nom de Néomeitistes, et reconnaissent

(11) « Mo Tse ». Chap. « Kong Shou Pan ».
(12) « Mo Tse » - Promotion de la justice.
(13) D'après Wang Tchong.
(14) Dans « Tchouang Tse ». Tchouang Tse ? - 275 avant Jésus-Christ, d'après Hou Che.

comme chef commun le philosophe Kiu Tse [15]. La première a développé presque exclusivement l'aspect religieux de la pensée du Maître; la seconde insiste sur l'aspect « scientifique » de celle-ci. Elle pousse en effet dans ses extrêmes limites la dialectique de Mo Tse, et développe toute une théorie de la connaissance et une logique dont il aurait jeté les bases. Plus tard, deux « sophistes » [16] chinois, Houei Che et Kong Souen Long, se réclameront encore de Mo Tse.

Or au IIIme siècle av. J.-C., peu à peu, les écoles meitistes disparaissent. Han Fei Tse le légiste est parmi les derniers qui en fassent mention. « De nos jours, écrit-il, les grandes écoles philosophiques sont les confucianistes et les meitistes ». Mais cent cinquante ans plus tard, Sseu Ma Tchien [17], dans ses « Mémoires Historiques », parlant des écoles philosophiques, ne fait guère que citer incidemment Mo Tse, à propos des confucianistes Mong Tse [18] et Siun Tse [19]..

Nous aurons à revenir par la suite sur les causes de cette éclipse. Qu'il suffise d'ajouter ici que pendant quelques dix-huit siècles, la pensée de Mo Tse va rester totalement ignorée. La Renaissance [20] chinoise l'a véritablement découverte; en effet ce XVIIme siècle curieux de penseurs « primitifs » s'y intéressera de nouveau. Exégèse de ses œuvres, analyse plus ou moins heureuse, car son langage archaïque est peu à peu devenu incompréhensible, et les éditions qu'on possède de lui, difficilement lisibles. Il a fallu plusieurs siècles de critique historique et de recherches pour départager les textes authentiques des écrits apocryphes [21].

4. — L'ŒUVRE.

L'œuvre de Mo Tse consiste en un recueil de « cours » relevés par ses disciples, et mis en circulation par eux sans doute peu après la mort du Maître. Des éditions successives, on ne sait rien, sauf que toutes portèrent pour titre le nom du Maître.

Primitivement, le recueil comportait 71 [22] chapitres. Il en reste aujourd'hui 53, qui, selon l'analyse proposée par le professeur Hou Che [23], se répartissent en cinq groupes.

---

(15) Disciple direct de Mo Tse.
(16) Cf. « Deux sophistes chinois ». Par Kou Pao Koh. P.U.F. 1953.
(17) Dynastie Han. Appelé l' « Hérodote Chinois ».
(18) Env. 372-289 av. J.-C.
(19) ? - 230 avant Jésus-Christ, d'après Hou Che.
(20) A partir du XVIme siècle, jusqu'à la fin du XIXme siècle.
(21) Les recherches les plus remarquables sont dues, pour le XIXme siècle, à Souen Yi-Jang, Wang Tchong et Yu Yué ; pour le XXme siècle à Tchang Ping-lin Liang Tchi Tchao, Hou Che, Ts'ien Mou, Tchang Tong Souen, entre autres.
(22) D'après Yu Yué.
(23) Histoire générale de la Philosophie chinoise. Vol. I.

Les sept premiers chapitres sont indubitablement apocryphes : ni la pensée, ni le langage ne concordent avec le reste de l'œuvre.

Les vingt-deux chapitres suivants (il faut y rattacher deux chapitres d'authenticité discutée) constituent le corps de la pensée de Mo Tse. C'est le contenu de ceux-ci que nous tenterons d'analyser plus loin.

Six autres chapitres, dûs à des sages des écoles méitistes renferment particulièrement la dialectique et l'œuvre « scientifique » de l'école de Mo Tse [24]. L'essentiel en est dû aux seuls Néo-meitistes, et ne peut être considéré comme relevant directement du Maître.

Cinq chapitres, œuvre des mêmes sages, sont un recueil d'anecdotes, de remarques biographiques, etc. La morale de Mo Tse s'y trouve illustrée de manière concrète.

Enfin, onze autres chapitres, composés en collaboration par Mo Tse et ses disciples, renferment une foule de conseils techniques en matière de fortifications, de protection en cas de siège, etc. Bref, tout un art de défense militaire, car si Mo Tse condamne, nous le verrons, l'agression, il n'interdit pas la résistance.

Une vie élevée en des temps troublés, de la sérénité au milieu du désordre ; par ailleurs, une existence d'intellectuel engagé, qui ne craint pas, tout en se réclamant des sages antiques, de se mêler au siècle : tel, autant que les documents permettent d'en juger, est l'homme.

UN PENSEUR

1. — Valeurs.

Ce qui est fondamental dans l'œuvre de Mo Tse c'est son humanisme optimiste. Mo Tse a foi dans l'homme ; il croit à la perfectibilité de la société, à un progrès possible de l'être humain. Confiance spontanée sans doute, mais aussi voulue, en des temps désespérés où il n'y avait pas de place pour le juste. Et comme valeur de base, le bonheur. Un bonheur à trouver non dans la transcendance, mais dans l'immédiat. Bonheur terrestre : Mo Tse, grand réaliste, affirme la nécessité et la possibilité d'une félicité sur terre.

De là son utilitarisme : la qualité de bon ou de mauvais est en corrélation avec celle d'utile ou d'inutile. Ce qui sert

(24) Ces chapitres renferment aussi son économique.

au bonheur humain, voilà le bien. Utilitarisme qui n'a rien de bas ni de matérialiste : si le bonheur est possible, affirme le Maître, c'est dans une voie et dans une seule : la vertu. Constatation qu'il tire de l'expérience, en relevant un lien de causalité nécessaire entre mal-agir et malheur, bien-agir et bonheur.

Et c'est dans l'affirmation du LI [25] que se résume son utilitarisme. Qu'est-ce que le Li ? Précisément le Bien-agir, c'est-à-dire toute démarche dont le fruit peut être un soulagement à la condition des hommes. Ainsi se définit la pierre de touche de toutes choses : en fonction du Li se distingueront bonnes et mauvaises paroles :

> « Les paroles qui améliorent notre conduite, il faut les prononcer souvent. Celles qui ne peuvent améliorer notre conduite, ne jamais les répéter. Car non seulement elles ne profitent pas à notre conduite, mais encore, les prononcer, c'est se salir la bouche ».

Toute doctrine se devra mesurer au Li, et tout comportement. C'est en effet dans l'acte, dans le degré d'engagement de l'individu, que transparaît surtout son adhésion au Li.

> « Voici donc un aveugle qui affirme : le blanc est blanc, le noir est noir. Quiconque possède de bons yeux ne peut nier qu'il ait raison. Mais présentez à l'aveugle du blanc et du noir, et demandez-lui de les distinguer : il ne saura vous répondre. Donc, si je puis affirmer : l'aveugle ne sait pas ce que sont le blanc et le noir, ce n'est pas d'après ses paroles, mais d'après son choix. Or dans le monde, les honnêtes gens qui prônent le « Jen » [26], même les rois sages Yu et Tang [27] ne pourraient dire qu'ils ne sont pas sincères. Mais face à deux actes, l'un conforme, l'autre non conforme au Jen, ces gens se tromperont dans leur choix. Ainsi je vous dis : on reconnaît que des hommes ne sont pas adeptes du Jen, non à leurs paroles, mais à leurs actes ».

Parabole qui affirme une exigence de sincérité dans la conduite, et offre aussi une définition utilitariste de la connaissance : Connaître vraiment, c'est être capable d'appliquer sa connaissance.

2. — Dieu, Amour universel.

Comme source de ces valeurs, Mo Tse postule l'existence d'un Dieu, d'un Ciel ; et l'on oserait presque avancer qu'il

(25) Ce LI diffère du Li confucéen et par son étymologie, et par sa prononciation (différence d'intonation). Il signifie profit, bénéfice, etc. (alors que le Li confucéen veut dire : honneurs, cérémonies, etc.).
(26) C'est-à-dire bonté, charité, ou mieux : humanité.
(27) Yu : 2205 avant Jésus-Christ - Tang : 1766 avant Jésus-Christ.

ne l'instaure que pour satisfaire la raison du disciple, en lui présentant une justification de la vertu.

Et de fait, le Dieu de Mo Tse n'est ni personnel, ni incarné. Il reste « le Ciel », à travers les définitions grandioses qu'en donne le Maître; « Ciel qui voit tout, sait tout, est Maître de tout ». Et sa volonté première et unique est le bonheur de l'homme. Dieu omniscient :

> « Qui commet une faute grave sous le soleil, comment pourrait-il échapper au Ciel ? Je dis que nul ne peut lui échapper, car ne pensez-vous pas que les forêts, les vallées, les lieux les plus retirés, où personne ne peut vous voir, le Ciel y voit clairement ? » (28).

Dieu tout-puissant :

> « ... Les rois Sages d'autrefois... élevaient des vaches, des chèvres, des porcs, etc., et les réservaient pour les offrir au Ciel avec du beau vin, pour demander le bonheur. Or l'on n'a jamais entendu dire que le Ciel ait demandé le bonheur au Fils du Ciel » (29).

Dieu volonté d'amour universel, et demandant à l'homme, en retour pour lui-même, comme pour le prochain, le même amour universel.

> « (Le Ciel) désire que les hommes s'aiment mutuellement et se fassent du bien les uns aux autres, et non qu'ils se détestent et se volent les uns les autres » (30).

Il faut insister sur cette notion d'amour universel : Mo Tse pose en effet que Dieu crée tous les hommes égaux en nature et en droit, donnant à tous les mêmes conditions initiales, même corps et mêmes virtualités. Egalité foncière que la société détruit, et qu'il convient de rétablir par l'amour. Amour qui nivelle; amour dont l'absence est source de tous maux.

> « Dans l'administration du monde, je ne puis m'empêcher de réfléchir aux causes du désordre. Quelle en est l'origine ? Il a sa source dans l'absence d'amour mutuel. Le voleur aime sa propre maison et non celle des autres, voilà pourquoi il vole les maisons des autres pour enrichir la sienne. Les bandits aiment leur propre personne et non celle des autres; voilà pourquoi ils tuent les autres au profit de leur propre personne. Les feudataires aiment leur propre famille et non celle des autres; c'est pourquoi ils dépouillent les familles des autres pour accroître la puissance de la leur. Les grands seigneurs féodaux aiment leur propre royaume et non celui des autres; c'est pour-

(28) « Mo Tse ». Chap. 1 sur « la volonté du Ciel ».
(29) « Mo Tse ». Chap. 2 sur « La Volonté du Ciel ».
(30) « Mo Tse ». Chap. « Règles de la loi ».

quoi ils attaquent les royaumes des autres pour grossir le leur. Ainsi, tout malheur débute par l'absence d'amour mutuel. Si chacun considère la maison d'autrui comme sa propre maison, qui volera ? Si chacun considère la personne des autres comme sa propre personne, qui tuera ? Si chacun considère la famille des autres comme sa propre famille, qui dépouillera Si chacun considère le royaume des autres comme son propre royaume, qui attaquera ? Quand l'amour universel règne dans le monde, le monde est en ordre ; dans la haine universelle, le monde est en désordre » (31).

Affirmation d'une égalité de tous les êtres : on comprend dès lors la critique portée à Mo Tse par Meng Tse : dans le meitisme, plus de père, plus de souverain. Ce n'est pas en effet pour le meitiste une offense plus grande (au contraire de ce qu'affirment les confucianistes) de manquer à son propre père, que de manquer au père du premier venu. Parce que devant Dieu tous les êtres sont frères, et que moi, qui prétends suivre la volonté divine, je dois traiter tous les êtres en frères au même titre.

Par ailleurs un Dieu qu'il est possible d'implorer, qui répartit de sa main punitions et récompenses.

« Les Rois Sages des Trois Périodes, Yu, Tang (32), Wen, Wou (33), lorsqu'ils prouvaient leur amour à l'égard du Ciel, des montagnes, des démons, des divinités, le Ciel les en récompensait, car ils aimaient ce qu'aime le Ciel ; car ils faisaient au peuple le bien que lui veut le Ciel, plaçant les sages en de hautes charges, et donnant des modèles de lois pour les souverains à venir ; c'est pour cela qu'on peut les proclamer sages, et affirmer que le Ciel encourage l'homme bon.

Au contraire, les Rois Tyrans des Trois Epoques, Kié, Tchou, Yeo, Li (34), haïrent le monde entier ; ils firent violence sur violence, et corrompirent les sentiments du peuple, lui apprenant à insulter le Ciel, les démons et les divinités. Or, parce qu'au lieu de faire ce que prescrit le Ciel, ils ont mal agi, non seulement n'arriva-t-il aucun bien à leur peuple, mais encore dut-il subir toutes sortes de violences. Ainsi le Ciel les a punis en dispersant leurs familles et en anéantissant leurs royaumes » (35).

Et pour expliquer le mal, Mo Tse affirme l'existence d'un principe tentateur, de Démons qui peuvent corrompre, quoiqu'ils ne s'opposent pas à la volonté d'amour (36).

---

(31) « Mo Tse ». 1er chap. sur « L'amour universel ».

(32) Voir note plus haut.

(33) Wen, père de Wou, fondateur de la dynastie Tcheou (1122-220 av. J.-C.).

(34) Kié : 1818 avant Jésus-Christ. - Tchou : 1154 avant Jésus-Christ. - Yeo : 781-770 avant Jésus-Christ. - Li : 878-827 avant Jésus-Christ.

(35) « Mo Tse ». 3me chap. sur « La volonté du Ciel ».

(36) Mo Tse a dû consacrer à cette question trois chapitres ; il ne nous en reste qu'un.

3. — Ethique utilitariste.

Or entre ces principes, la volonté de l'homme et son libre-arbitre demeurent intacts. Nulle force contraignante d'un côté ni de l'autre; nulle prédestination, Mo Tse affirme l'homme absolument maître de son salut ou de sa perte (37).

On attendrait une morale toute personnelle; et de fait Mo Tse met l'accent sur l'action individuelle. Mais dans sa perspective utilitariste, l'action individuelle n'a d'importance réelle que dans la mesure où effectivement elle sert la communauté.

D'où un code malgré tout surtout social. Code d'ailleurs concret, réaliste: Mo Tse possède un sens et un souci constants du pratique. Devant toute chose, tout acte, il veut qu'on se pose une question fondamentale, la seule importante: Pourquoi ?

> « Le Duc Yeh demande un jour à Tsong Ni (38) ce qu'est faire de la politique. A quoi Tsong Ni de répondre : « Lorsque un souverain a une bonne politique, les hommes accourent de loin se placer sous sa protection, et se déclarent pour lui ». Et il ajoute que les institutions politiques périmées devraient être remplacées, etc... Comme on lui rapportait cette anecdote, Mo Tse dit : « Le Duc Yeh a mal posé sa question, et Tsong Ni a répondu à côté. Car le Duc voulait sans doute savoir « comment » on fait de la bonne politique; or Tsong Ni a décrit les effets d'une bonne politique, mais n'en a donné ni le « comment », ni surtout le « pourquoi » (39).

Souci du pratique que l'on retrouve dans mainte interrogation; ainsi, que le Maître demande: « A quoi sert la musique ? » un confucianiste répond : « La musique, c'est pour la musique ». Mo Tse alors le corrigeant: « C'est comme si vous me disiez: la maison, c'est pour la maison. Or moi je vous dis: la maison sert à abriter du froid l'hiver, et de la chaleur l'été, et les chambres à séparer hommes et femmes ».

Une fois le Pourquoi d'une action découverte, et alors seulement, on peut passer au « comment ». Pour le découvrir, Mo Tse propose une méthode en trois étapes, selon un processus dialectique qu'il définit lui-même « Méthode des Trois Règles » (40).

— La première consiste à « se baser sur les origines », c'est-à-dire, à confronter les données de l'histoire avec leurs conséquences actuellement tangibles. Toutes les expériences du passé peuvent être pour nous riches d'enseignement. Projet d'utilisation morale de l'histoire; refaire ce par quoi les hommes du passé ont réussi, éviter leurs erreurs. Ainsi,

---

(37) « Mo Tse ». Chap. sur la « non-prédestination ».
(38) Tsong Ni est le nom de plume de Confucius.
(39) « Mo Tse ». Chap. King Tchou (du nom d'un disciple de Mo Tse).
(40 « Mo Tse ». 1er, 2me et 3me chap sur la « non-prédestination ».

précise Mo Tse, « imiter tout ce qu'ont accompli les Rois Sages des Trois Périodes; bannir de sa conduite l'exemple des Rois Tyrans des Trois Périodes ». Il ne s'agit là nullement d'un traditionnalisme à la Confucius; le retour de Mo Tse sur le passé reste toujours fonction du donné contemporain. C'est une analyse morale de l'histoire, en quelque sorte, et d'où doit résulter la découverte de ce « ferment » qui a fait réussir l'acte.

— La seconde règle, c'est « d'observer la réalité par les yeux et les oreilles de la majorité ». Il s'agit cette fois d'une utilisation de l'expérience quotidienne envisagée pour elle-même: méditation, en somme, sur l'immédiat.

— En troisième lieu, « ce que l'on aura retenu pour utilisable, l'appliquer dans les lois et le gouvernement, en vue d'en vérifier l'utilité ».

Méthode empirique, et qui constitue ce que l'on a, à tort, appelé la « logique » de Mo Tse: il s'agit seulement d'un schéma dialectique, en ce sens qu'il est un art de parole aussi bien que de tout autre acte.

On comprend désormais toute la part d'insurrection que renferme l'œuvre de Mo Tse. Ce qui importe, c'est le réel, le vital. Et c'est tout d'abord contre le formalisme ritualiste des confucianistes qu'il se révolte: eux-mêmes n'y placent aucune réalité.

> « N'est-ce pas (il s'agit de cérémonies de deuil) faire des gestes d'accueil alors que l'on n'a pas de visiteurs ? Lancer le filet alors qu'il n'y a pas de poisson ? » (41).

Bannir les cérémonies vaines, mais améliorer la condition du peuple. Et en politique, de regretter le temps où les premiers postes allaient aux capacités. Voici qu'il dénonce le favoritisme des princes :

> « De nos jours tout prince qui veut un bel habit fait venir le meilleur tailleur; tout prince qui veut manger du bœuf ou du mouton se sert du meilleur boucher. Mais le royaume est-il en désordre, l'équilibre social menacé ? Ils (les princes) ne vont pas chercher l'homme capable, mais quelque personnage de leur famille, qui s'enrichit sans raison et s'élève sous un faux masque de capacité » (42).

Au contraire, ce sont les sages qu'il faudrait employer. Et Mo Tse rêve d'un état aux mains des hommes vertueux (ou Jen). Dans toute communauté, le chef donnerait l'exemple: le maire au village, comme le souverain au royaume. Or les dirigeants auraient été nommés par les sages, et disposeraient d'une autorité absolue. Ce qui suppose chez le souverain l'adhésion

(41) « Mo Tse ». Chap. Kong Mong.
(42) « Mo Tse ». 2me chap. sur « la promotion des vertus ».

au Jen, sous peine d'une pure et simple restauration de la tyrannie : c'est ici que Mo Tse insiste sur la présence d'un Dieu qui punit : la volonté divine est comme garante de la volonté du souverain.

Enfin, c'est à l'indifférence et à l'inconséquence de tout homme que s'en prend Mo Tse. Qu'un individu en attaque un autre, et chacun de le condamner. Mais qu'un individu s'empare d'un royaume et fasse périr des milliers d'hommes, la foule applaudit et le couronne. Or c'est là qu'est le plus grand crime.

> « Lorsqu'un meurtrier tue un homme, l'on dit : c'est mal, et l'on condamne le meurtrier à mort. D'après cela, tuer dix hommes, c'est faire dix fois plus mal : qui le fait, doit être dix fois condamné à mort. Tuer cent hommes, c'est cent fois plus mal ; qui le fait doit être cent fois condamné à mort. Dans ces cas, les honnêtes gens du monde savent tous reconnaître que c'est mal. Et cependant, lorsqu'on fait un bien plus grand mal, en attaquant un royaume entier, nul ne sait reconnaître que c'est mal, et chacun fait honneur à cette action, et dit que c'est justice. Ainsi, personne ne sait vraiment ce que sont bien et mal, et pourtant l'on écrit pour enseigner les générations futures. Mais si l'on ne sait ce qu'est le mal, comment ose-t-on en parler aux générations futures ? » (43).

Et c'est dans le principe de Non-agression que se ramasse toute l'éthique de Mo Tse. Que l'homme ne s'attaque jamais à autrui, que tous les êtres se respectent mutuellement. Principe de charité, et affirmation d'un pacifisme qui reconnaît à tous les peuples un égal droit de vivre. En ce sens, la pensée de Mo Tse est étrangement moderne ; on trouve déjà chez lui virtuellement l'idée d'un droit international possible.

4. — Disparition du Meitisme.

Il convient de placer ici quelques remarques sur le problème soulevé plus haut, de la disparition des écoles meitistes.

A cette question, Hou Che propose trois réponses possibles (44). Et tout d'abord, une raison politique : les confucianistes ne cessèrent, dès ses débuts, de critiquer violemment la philosophie meitiste. Or sous les Han, le Confucianisme est doctrine quasi officielle ; il était donc facile à ses adeptes d'obtenir l'interdiction des meitistes.

En second lieu, les politiciens du temps avaient eux-mêmes tout intérêt à faire disparaître le meitisme, en raison du

(43) « Mo Tse », 1er chap. sur la Non-Agression.
(44) Hou Che, Histoire Générale de la Philosophie Chinoise. Vol. I.

pacifisme de Mo Tse. Enfin, l'on peut envisager l'hypothèse d'une destruction des écoles meitistes par elles-mêmes. En effet, les Néo-meitistes acquirent rapidement une réputation de sophistes : c'est par stérilité intérieure que se serait détruite l'école.

Quoi qu'il en soit, peut-être importe-t-il surtout de remarquer combien la doctrine de Mo Tse est en quelque sorte insolite, mal venue ou plutôt trop tôt venue en son temps : pacifisme paradoxal dans une époque essentiellement militaire ; mais par là aussi, la Chine en avait besoin.

5. — Rapprochements.

Peut-être serait-il intéressant de suggérer brièvement, en conclusion, les points sur lesquels Mo Tse s'oppose à Confucius d'une part et à Lao Tse de l'autre, bref, d'essayer de les situer rapidement dans la grande trilogie de la pensée chinoise.

A l'égard de Lao Tse, on trouve chez lui, comme chez Mo Tse, de la confiance dans la nature humaine. Mais il ne s'agit pas pour Lao Tse d'une nature civilisée guidée par l'expérience des anciens et la sagesse des lettrés. Au contraire, c'est d'une nature brute, toute élémentaire et primitive, qu'il nous parle. La civilisation, il la dénonce comme corruptrice ; et contre elle, il s'affirme naturaliste.

> « Si le peuple est difficile à gouverner, c'est à cause de l'activité de ses supérieurs ; voilà pourquoi l'on a du mal à gouverner. Si le peuple prend la mort à la légère, c'est à cause de l'excès de ses efforts pour vivre ; voilà pourquoi il prend la mort à la légère » (45).

Dès lors, la mission du sage sera toute différente. Pour Mo Tse, elle consistait à choisir et à guider les gouvernants ; pour Lao Tse, au contraire, à détruire l'ordre existant pour un retour à la vie primitive. Mission, presque, d'anarchiste.

> « En n'exaltant pas les hommes de talent, on obtient que le peuple ne lutte pas. En ne prisant pas les biens d'acquisition difficile, on obtient que le peuple ne soit pas voleur. En lui ôtant ce qu'il pourrait convoiter, on obtient que le cœur du peuple soit en paix. Voilà pourquoi le sage, dans son gouvernement, vide le cœur des hommes et remplit leur ventre ; affaiblit leur volonté et fortifie leurs corps, de manière à obtenir constamment que le peuple soit sans savoir et sans désir, et que ceux qui savent n'osent pas agir » (46).

Car :

---

(45) Lao Tse, Tao Teh King. (La voie de la vertu).
(46) Cf. note précédente.

> « Si tu abolis la sagesse et rejettes le savoir, le peuple en aura cent fois plus de profit. Si tu abolis l'humanité et rejettes la justice, le peuple reviendra à la piété filiale et à l'amour. Si tu abolis l'adresse et rejettes l'amour du prince, les voleurs et les bandits disparaîtront » (47).

Attitude négative, et qui, au-delà du principe meitiste de non-agression, invoque un non-agir :

> « Le sage a dit : si je pratique le non-agir, le peuple se transforme de lui-même. Si j'aime la quiétude, le peuple se corrige de lui-même. Si je m'abstiens d'activité, le peuple s'enrichit de lui-même. Si je suis sans désir, le peuple reviendra de lui-même à la simplicité » (48).

Sur le plan politique et social, c'est finalement à un véritable nihilisme qu'aboutit Lao Tse. Nous touchons ici à la différence fondamentale: ce retour à la nature ne tend qu'à procurer plus de sérénité. Mais l'homme est et reste seul ; pas de volonté supérieure, source de justice. Et c'est amèrement que Lao Tse envisage le Ciel inhabité :

> « Le Ciel et la terre sont inhumains. Ils traitent tous les êtres comme des chiens de paille » (49).

Vis-à-vis de Confucius, c'est, on l'a dit, en partie dans la critique de Kong Tse (Confucius) que s'affirme la pensée méitiste. Nous avons entendu le reproche de formalisme adressé à Confucius; et c'est effectivement pour sa vive conscience des réalités tout d'abord que Mo Tse s'oppose à Confucius. Celui-ci ne se raccroche pas assez au concret; il vague dans le théorique, mais par ailleurs commet des illogismes graves; ainsi, pourquoi ces marques de respect envers le Ciel, alors que foncièrement, Confucius est sceptique ?

En outre, si Confucius entend restaurer la paix, c'est avant tout par l'harmonie dans la hiérarchie. Ordre qui ne peut s'obtenir que par l'ordre en chaque individu d'abord, puis dans chaque famille, dans chaque communauté, et ainsi de suite, jusqu'au royaume. Tout un ordre de préséances, du plus simple au plus complexe; or il importe de commencer par perfectionner le plus simple, afin d'étouffer le mal dans sa racine, dans sa cause.

Morale tout individuelle, qui exalte par dessus toute chose l'action personnelle. Son idéal, c'est le « Jen » : mot qu'on peut traduire par: bonté, charité, ou mieux par « humanité ». Ensemble, en quelque sorte, de toutes les vertus humaines. le Jen, par son extension, est difficilement définissable. Il suppose deux éléments: le Tchong, loyauté vis-à-vis de soi comme des autres: c'est la source du respect de

(47) Cf. note précédente.
(48) Cf. note précédente.
(49) Voir note précédente.

l'inférieur à l'égard de son supérieur; le Chou, altruisme, respect des autres, en somme charité. Or cette charité elle aussi obéit à toute une hiérarchie: placer son propre père avant celui d'autrui dans ses affections, etc., respecter le prochain à l'égal de soi :

> « Ne faites pas à autrui ce que vous ne voulez pas qu'on vous fasse » (50).

Cette morale de Confucius se trouve assez bien caractérisée dans ces lignes de Ta Hio :

> « Les anciens princes, pour faire briller les vertus naturelles dans le cœur de tous les hommes, s'efforçaient en premier lieu de bien gouverner leur principauté. Pour bien gouverner leur principauté, ils mettaient auparavant bon ordre dans leur famille. Pour mettre bon ordre dans leur famille, ils travaillaient auparavant à se perfectionner eux-mêmes. Pour se perfectionner eux-mêmes, ils réglaient auparavant les mouvements de leur cœur. Pour régler les mouvements de leur cœur, ils rendaient auparavant leur volonté parfaite » (51).

On voit combien ces principes s'éloignent de l'égalité meitiste.

L. -T. WANG.

Dans ces quelques pages, nous n'avons pu donner qu'une brève introduction à la pensée de Mo Tse. Mais pour un examen plus détaillé et plus approfondi, qu'on nous permette de proposer la bibliographie suivante :

1. Souen Yi Jang, « Mo Tse Hsien Kou ».
2. Yu Yue coll. Tch'ouen-tsai-t'ang ts'iuan-tsi.
3. Liang K'i-Tchao, Mo-Tseu hio-ngnan.
4. Tchang Ping-Lin, Kouo-kou louen-heng.
5. Ts'ien Mou, Mo Tse.
6. Hou Che, General History of Chinese Philosophy. Hou Che wen-ts'ouen.
7. Granet, La Pensée Chinoise, Paris, Renaissance du Livre, 1934.
8. E.V. Zenker, Histoire de la Philosophie chinoise. Paris, Payot, 1932.
9. Maspero, Notes sur la Logique de Mo-Tseu et de son école, dans la T'oung Pao, 1927-1928.
10. Fong Yeou-Lan, Histoire de la Philosophie chinoise, Payot.

(50) Confucius Louen Yu.
(51) Ta Hio (La Grande Étude).

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

L'ALLURE ÉLÉGIAQUE

L'oubli est une image qu'on retourne lentement
Alors on voit que les morts sont des morts
Alors on voit que la vie appartient à la caste hautaine
des oiseaux migrateurs.

PIERRE DELISLE.

« *Des pays nus et de croulantes bergeries, - Des cyprès aiguisés comme des hirondelles* » nous parvient toujours aussi pure, aussi troublante la voix de Jean Lebrau. « *Aride et du cyprès signée - Cette terre n'est-ce toi-même ?* ». Le recueil s'intitule simplement *Corbières* (chez Gallimard), du nom de ces montagnes du pays d'Oc. Nous sommes sûrs de trouver chez Lebrau une perpétuelle référence à la plus concrète des réalités, la lecture de présages quotidiennement renouvelés :

La vigne rouge avec sa croix
S'avance sur le paysage
Où les vents poursuivent leur voix,
Où chaque pierre est un visage

On a souvent, et justement, loué l'élégance formelle de Lebrau presque aussi achevée que celle de Toulet, on l'a parfois classé parmi les Fantaisistes peut-être parce qu'il fait difficilement des vers faciles où l'amertume et le sourire se marient mais on n'a pas assez mis l'accent sur le côté « mystère en pleine lumière » de ce compatriote de Pierre

Reverdy et de Joë Bousquet. Lebrau parvient à concilier le sens du pittoresque et l'exigence intellectuelle, jusque dans un tableau de genre comme ces deux strophes en même temps descriptives et gnomiques: « *Fleur d'amandier dans le vent gris - Dans le chemin la fille en rouge - Cabane dont la pierre bouge, - L'épine autour des puits taris. - C'est toujours la même réponse - D'une pie à l'autre et toujours - Cette ressemblance des jours - Où peu à peu l'homme s'enfonce* ».

Tout est de cette veine, et c'est une veine élégiaque. On nous répète que l'élégie n'est plus de mode, et sans doute les plus authentiques témoins de cette génération quand ils n'exorcisent pas leurs monstres ne se refèrent au monde extérieur que pour en dégager les fulgurants messages d'une morale surhumaine, mais je crois qu'entre les infernaux et les olympiens une attitude intermédiaire est possible qui demeure, dussent-ils s'en défendre, celle de la majorité des poètes. En temps que genre l'élégie semble révolue mais une certaine allure élégiaque est le propre de tout lyrisme, se voulut-il cérébral à l'extrême, puisque la mémoire et le désir sont les ressorts de la poésie elle-même. « O temps, suspend ton vol ! ». L'adjuration lamartinienne exprime une exigence toujours actuelle.

Qu'est-ce que le poème ? L'angoisse de se sentir présent
dans la parole.
Le poète ? Celui qui parle à mi-voix de la mort
Avec mille détours.

Ce sont en effet ces « mille détours », ceux de la rêverie, des images, des mots, toutes ces aventures d'une sélection qui est élection, nécessité se muant en plaisir, c'est bien cette angoisse « de se sentir présent dans la parole » qui donnent à toute poésie authentique sa saveur et son allure. A la fois inquiétude et satisfaction le lyrisme de Pierre Delisle atteint à l'évidence, à la transparence plutôt, sans rien renier de la complexité de l'expérience concrète. A cet égard les *Dialogues pour la Nuit* (Editions des Cahiers du Sud) prouvent qu'en affirmant ses dons, en réalisant une condensation formelle plus poussée, le poète a préservé la fraîcheur et la spontanéité qui nous enchantèrent à la lecture de *Forêt*. C'est là, semble-t-il, la récompense d'une certaine attitude morale, d'une passivité volontaire qui va plus loin que l' « attention extrême » mais qui pour reprendre une autre expression valéryenne s'exerce à la « patience dans l'azur ». Fidélité aux choses:

Le poète a besoin d'un grand souci d'humilité
Les choses commencent avant lui dans le temps et vont
plus loin que lui
L'eau la pierre le jasmin.

Voilà qui suffirait à préserver Delisle de toute tentation intellectuelle aussi bien que de complaisance dans les jeux de

sa propre sensibilité. « *Je n'ai pas honte d'avoir pris à pleines mains, à pleins bras le langage* », le fait est que cette poésie dont le thème est bucolique, « chant d'innocence » autant que d'expérience, rebondit constamment parce qu'elle est un combat avec le langage : « *Nous nous retrouvions face à face - Dans un mot - Apparenté à la mort par la plus vieille parenté. - Nous avons vécu là - Au centre des résonances effrayantes* ». L'exercice de la sensibilité la plus subtile va ainsi de pair avec l'exercice du langage : « *Le monde opaque et dur faiblit et se métamorphose en une société de signes et de mythes - Qui obéissent à la parole.* « Incantation et connaissance sont inséparables dans la pensée du poète : « *Les grands animaux du soleil - Comme dans des granges - S'enfoncent pour la nuit dans les mots qui les nomment. - Le monde alors devient une affaire de cœur - Et le temps un rosier sauvage* ». Dans son culte de la nature tenue pour « la mémoire universelle », notion entre toutes romantique mais vécue ici avec une intensité dont témoigne le jaillissement des images, Delisle pratiquant « *l'élevage patient de la mélancolie* » trouve une sorte d'explication en même temps que le moyen d'échapper à la solitude. Assez paradoxalement, par un tour de passe-passe ou plutôt par l'aisance, la grâce qui entraînent la conviction le mode élégiaque devient un mode de connaissance. Que Delisle illustre une certaine façon de raisonner en poésie, en voici un exemple :

Entends-moi
Il y a notre enfance
Il y a la mort.
D'âge en âge elle a bâti sa demeure en nous
Elle a nourri le langage et les songes
Elle est devenue notre essence
Et par nous l'essence même des choses
Et la déraison fameuse qui a fait surgir l'âme.

Je m'en voudrais de ramener à un schéma, fondé sur des extrapolations plus ou moins arbitraires d'images séparées de leur contexte, les séquences des « Histoires » ou de « L'été interminable », car leur charme est à lui seul opérant, le charme « *des pays qui sont toujours au loin avec la tourterelle et la lune - Des pays où commence la raison sans raison* ». Certes « *Qu'on entende comme on voudra - La menthe réveille la douceur du monde* », et « *Il vaut mieux confier les grande choses à la sérénité de l'absurde* », il n'en reste pas moins que la poésie la plus pure gagne toujours à être sinon expliquée, du moins justifiée en termes intellectuels, non tellement pour lui gagner l'adhésion de ceux qui autrement lui seraient fermés que pour en démontrer l'authenticité et qu'il ne s'agit pas d'un jeu gratuit. Démonstration rationnelle donc poétiquement absurde, j'en conviens, n'empêche que de cette épreuve contraire à sa propre nature la poésie la plus

pure, celle des « songes de folie », comme dit quelque part Schéhadé, sort plus pure encore. Et si le nom de Schéhadé me vient à l'esprit en lisant les poèmes de Delisle, alors qu'aucune influence n'a joué, c'est simplement parce que je trouve là un terme de comparaison pour « situer » sa manière élégiaque. De même sans doute, et dans le même esprit, ma faudra-t-il évoquer les noms de Desnos et même de Milosz, pour définir l'ordre de grandeur de « *Dialogues pour la nuit* ». Je crois pouvoir affirmer que Delisle vient de donner là une suite de poèmes d'amour qui compteront parmi les plus beaux de cette génération. J'aimerais avoir le loisir d'en citer de longs extraits mais l'ampleur de ces versets, leur large respiration interdit pratiquement les coupures, de même que leur beauté égale et soutenue : « *Mes poèmes ne sont pas des airs à chanter sous les feuillages mais les longues séries d'une algèbre dont tu me caches l'inconnue - Et réellement l'inconnue ce n'est pas toi mais la durée des temps d'aujourd'hui. - Je dis que ta voix passe comme une aube sur les choses - Et qu'elle reste au monde quand les choses s'évanouissent et retournent à leur communauté* ».

Pour l'amateur de poème le mérite des « Dialogues » ne diffère pas sensiblement de celui qu'il trouvera dans toute autre démarche de la même inspiration ; c'est toujours, et comment en serait-il autrement, l'invention du monde à travers la femme (cf le vers d'Eluard « Une femme est plus belle que le monde où je vis ») ; ce qui est original chez Delisle, et c'est peut-être l'héritage inconscient des troubadours, c'est la façon qu'il a de débattre des problèmes de l'amour, de la métaphysique amoureuse, de dépasser le sentiment pour en poser les données et en tirer des déductions logiques.

Plutôt que sur le côté humain et pathétique de ce dialogue d'un couple il me semble que, pour situer Delisle à sa vraie place, on doit mettre l'accent sur ce qui est le plus contestable et par là même le plus authentique, non pas sur ses « envols » mais sur sa façon de « cerner » son propos. Imagerie somptueuse, émouvante, bien sûr, et presque à tous les coups : « *Seules les images prouvent puisque seules elles sont hors du temps. Que cherchons-nous ? Quelque chose hors du temps* ». Ce souci de se justifier autrement que par le poème mais en affirmant du même coup les droits du poème vaut d'être souligné. Et quand on lui demande de l'aimée « Quelle femme est-elle donc ? » j'admire que Deslile réponde ce qu'il aurait pu tout aussi bien répondre de la poésie : « *Quand même elle n'aurait que ce corps par lequel et pour lequel je m'associe aux grandes conspirations de l'éternité ce corps serait méritoire et mériterait de n'être pas que ce corps* ».

« *A ton rivage s'achève un monde car c'est là que tout commence réellement* » ; ce vers de Delisle je le verrais assez

bien en épigraphe au dernier recueil de Claude Sernet, *Aurelia* (Chez Seghers) où nous abordons en effet à un autre rivage (ou visage, ou mirage) de l'amour. La différence de ton, le dialogue dans un cas, le monologue intérieur dans l'autre, le recours constant au concret chez Delisle contrastant avec l'imagerie plus aérienne de Sernet, la richesse sensorielle voire sensuelle de celui-ci contrastant avec le dépouillement volontaire de celui-là, les qualités plastiques de l'un obtenant les mêmes effets de transparence que les procédés d' « évaporation » de l'autre voilà qui illustre plus que l'originalité respective des deux poètes, voilà qui montre aussi comment dans le traitement de thèmes analogues mais abordé de points de vue différents, l'invention de l'amour et le débat du couple pour Delisle, la démarche mystique de « vita nuova » pour Sernet, la poésie la plus moderne retrouve l'allure de l'élégie traditionnelle, et, partant de l'expérience charnelle, s'épanouit en transcendance, dans la réalité de la parole :

Amour prouvant l'amour, dont la beauté me reste
Amour de qui je parle et dont s'enfuit la voix

Sur le plan proprement littéraire la démarche de Sernet peut paraître imprudente, voire impudente. Commenter en huit poèmes cette phrase de Nerval ainsi articulée : « Une dame - que j'avais aimée - longtemps - et que j'appellerai - du nom - d'Aurelia - était perdue - pour moi ». Voilà qui serait propos quasi indéfendable s'il n'était dans la logique d'une certaine vie en poésie, en religion de la poésie, car Nerval est un « saint », au moins autant que Rimbaud et Lautréamont. Chacun élit sa dévotion selon ses propres affinités, et son âge ; Sernet, lui, est parvenu à ce versant de l'âge mûr où l'espoir se confond avec le souvenir. Au jeu exaltant des images ou des idées se substitue la méditation. Sernet la pratique sans vain alanguissement, sans consentir à l'évanescence ; il nous offre un exemple de ce que j'appellerais la mélancolie lucide :

Mille ombres dans cette ombre et la dernière étoile...
Mille ombres dans cette ombre et je n'en perce aucune...
Ce que je suis encore à l'heure exacte et nue
Où rien ne m'est donné sauf un peu moins de temps.
....
Ma vie était rejointe - et la voici gravie...
Et j'en amène encore un aujourd'hui futur.

Tout le recueil baigne dans une sorte de grisaille lumineuse, l'éclairage qui convient à une quête d'Eurydice. Jadis, avoue le poète « *Je la parais de noms choisis pour leur beauté* », c'était quand « *Elle arrivait promise et ne sachant l'attendre - Ses yeux s'ouvraient aux miens, le monde avait ses yeux - Mais elle était...* », le sentiment l'emporte sur la sensibilité immédiate, la vision s'estompe, et une mélodie

en sourdine devient le fond sonore d'une confession dont le pathétique se nourrit d'une certitude trop exaltante et trop grave pour consentir à la vulgarité du cri. Il y a chez Sernet tout un cérémonial de la douleur, et c'est précisément celà la pure élégie. Les « noms choisis pour leur beauté » répondent à une nécessité plus sentimentale que logique, mais les images sont rarement gratuites; une critique superficielle les tiendrait pour ornementales car leur valeur objectivante est généralement assez faible, elles n'évoquent rien de précis, ne se justifient pas toujours. Ces faiblesses formelles sont le signe de l'authenticité, elles reflètent jusque dans la sublimation de l'amour un certain désordre du cœur; elles sont irréductibles à l'analyse et se muent en beautés du seul fait qu'une voix les articule, qu'elles sont cette voix elle-même. L'invention verbale d'*Aurélia* est de même nature que celle des litanies, tant l'identité de propos entraîne de soi l'identité formelle. Ce type de lyrisme ne s'apprécie que si l'on s'abandonne à l'incantation :

J'écoute au seuil d'un cri l'aveugle ritournelle
Le rare et lent refrain par qui je sors du noir
Un peu d'éternité fuyante et l'éternelle
Rencontre de l'espoir avec le désespoir
....
Mille ombres dans cette ombre et la dernière étape
Et le plus haut rivage et la plus haute ardeur
Tant de soleil, de pluie ont fait mûrir la grappe
Que jusqu'au bout je n'atteindrai qu'en maraudeur.

L'incantation n'est pas complaisance ou fin en soi, « Qui chante son mal l'enchante », dit le proverbe, car cet exercice de sagesse personnelle prend une portée générale, celle de tout chant d' « expérience », de l'expérience la plus communément partagée. D'où l'alternance chez Sernet entre l'amère lucidité s'exprimant sur le ton gnomique: « *Je n'ai pas su ce que je sais. Je sais ce que je n'ai pas su.* » et une ferveur mystique affirmant la permanence de l'être dans la dissolution de l'existence: « *Soleil de nuit, lointain visage - Oubli qui mène au souvenir* ». C'est le « soleil noir » et illuminant, le « luth constellé » de Nerval. Il ne s'agit pas d'influence mais de la même ascèse, de la même aventure spirituelle. Ce sont là « vers dorés » par le crépuscule de la vie, mais d'un crépuscule où Sernet peut répéter avec Delisle « *Je dis que ta voix passe comme une aube sur les choses* ».

Entre Sernet, Delisle, et André Miguel qui après *Onoo* nous donne *Toisons* (Jeune poésie NRF) il y a une marge apparemment infranchissable, due moins à la différence de génération qu'à la différence de méthode. L'allure élégiaque est allure au sens propre, se fondant sur le rythme du temps, sur le sentiment de la durée, elle est davantage aspiration

qu'inspiration. Au contraire la méthode qu'affirme Miguel et qui correspond à un tempérament intellectuel et plastique (c'est au fond un parti pris, le « parti pris » des choses de Ponge), se refuse à accepter le temps mais le réinvente dans la parole, dans l'épanouissement d'un poème aussi patiemment concerté que le devenir des objets qui en sont non plus le thème mais la matière : « *Le fond des choses n'est pas terne, ni vague, ni froid ; il est brûlant et net, il nous marquera à jamais. Ainsi, se fait une pensée qui a son sacre au foyer profond où le cœur prend l'empreinte rusée mais naïve* ». Il y a ainsi chez Miguel un subtil dosage de candeur et de sophistication, fait d'un certain baroquisme, dû à ses origines belges, mis au service d'une inspiration baignant au cœur de la nature provençale. C'est une poésie infiniment précieuse, dans toutes les acceptions du terme, éprise d'intelligence, parcourant « le cycle de l'obscur au clair » : « *J'ouvre la fente de la grenade - Non pour boire - Mais pour voir* ». Par la participation aux secrets du règne végétal elle se nourrit d'une sensualité ingénue qu'elle s'emploie à élargir, à transcender. On songe à une démarche franciscaine qui sans se départir de son humilité, de sa fraîcheur, renverserait la proposition pongienne jusqu'à réaliser un panthéisme pratique, « l'assomption de l'homme dans l'esprit des choses ». En mettant l'accent sur les intentions ou les prétentions de Miguel j'oublie de dire que ses poèmes péchant par trop de richesses sont souvent d'une exquise simplicité, toutes ces préoccupations métaphysiciennes s'exprimant le plus souvent par la saveur ou l'odeur restituée des Alpilles. Dès lors l'aventure abstraite est bouclée, l'élégie reprend ses droits.

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTS

DÉCOUVERTE DE LA PEINTURE ANCIENNE DU MEXIQUE

Peut-on encore, de nos jours, découvrir toute une forme d'art ignorée de l'importance de la peinture ancienne du Mexique ? C'est pourtant ce qui s'est produit en 1946, dans le sud de la province de Chiapas. Des indiens Lacandons, perdus en pleine forêt tropicale, avaient observé que leurs mules s'enfuyaient au cours des violents orages pour chercher abri dans les ruines d'un temple chargé d'une végétation inextricable. Ils y conduisirent un jour le photographe en mission d'étude Giles-G. Healey. Ainsi firent leur entrée tardive dans l'Histoire de l'Art les fresques de Bonampak (« murs peints » en langue maya).

Trois salles s'ouvrant côte à côte sur l'extérieur, peintes sur l'enduit encore humide de stuc, *a fresco,* comme nos fresques d'Occident. Mais comme sous le climat du Mexique l'enduit sèche vite, les peintres ont été obligés de couvrir des surfaces moins étendues. Œuvre collective, où l'on a reconnu plusieurs mains différentes, de l'art classique maya du Vieil Empire. Les spécialistes donnent généralement à ces compositions la date du VII^me^ siècle, certains la reculant au VIII^me^ et même à la fin du IX^me^ siècle.

Cette découverte permet aujourd'hui au Mexique d'offrir à la culture universelle un des volumes les plus intéressants de la « Collection de l'Art mondial », éditée par l'U.N.E.S.C.O., dans laquelle chaque pays présente, en trente deux reproductions en couleurs d'une absolue perfection technique, des chefs-d'œuvre peu connus du grand public. Sans conteste les fresques de Bonampak sont une révélation. Dans cette sorte de musée supérieur, et imaginaire, de l'art international, elles prendront place à côté des peintures de tombeaux égyptiens, des fresques médiévales d'Espagne et de Yougoslavie, des fresques indoues d'Ajanta et de celles de Ceylan.

A vrai dire, on connaissait déjà les vases peints et quelques précieux manuscrits mayas ornés de figures. Et même des fragments de décorations murales. Pourtant les fresques du temple des Tigres de Chichen Itza, publiées des 1843 par

Stephens dans un de ses ouvrages, les peintures plus ou moins dégradées trouvées au Yucatan depuis la fin du XIX^me^ siècle, étaient passées inaperçues parce que les archéologues et les savants américanistes recherchaient seulement en elles les éléments leur permettant de déchiffrer l'écriture maya. En fait on n'avait jamais découvert un ensemble suffisamment important, une « Chapelle Sixtine » de la peinture du Vieil Empire mexicain, qui put justifier, par l'attraction qu'il constituait et l'attention qu'il devait forcer, de sa valeur esthétique.

Cette peinture maya avait cependant frappé les conquistadors espagnols qui pénétrèrent dans le Yucatan. L'évêque Landa écrivait vers 1566 : « Dans les maisons des seigneurs sont peintes toutes sortes de scènes galantes ». Et Sanchez de Aguilar, en 1639 : « Les Mexicains ont laissé sur les murs de ces édifices des peintures de couleurs vives, que l'on y voit aujourd'hui, représentant des sacrifices et des danses ». Mais depuis le XVII^me^ siècle, les œuvres, sans doute très nombreuses, qui ornaient les palais et les temples, avaient disparu dans la ruine ou l'incendie. « Bien d'autres monuments encore debout ont subi le soleil dévorant et les pluies écrasantes des tropiques, qui n'ont laissé d'eux qu'un squelette blanchi ou ocré », dit Jacques Soustelle dans son introduction. Il signale pourtant les « centaines de pyramides et de sanctuaires qui attendent, sous un épais manteau de terre et de plantes, la pioche de l'archéologue ». Le Mexique actuel, selon Carlos-R. Margain, possède plus de centres archéologiques que de localités habitées. C'est dire que, peut-être, nous ne devons pas déplorer sans espoir la perte de la peinture à fresque de l'Empire Maya, comme nous déplorons celle de la peinture grecque classique.

On trouvera, dans l'ouvrage publié par l'U.N.E.S.C.O., quelques reproductions de peintures du style de Teotihuacan, symbolique et religieux, du III^me^ ou IV^me^ siècle, mais surtout une vingtaine de détails des fresques de Bonampak qui nous donnent une connaissance précise du style classique maya, postérieur de cinq siècles. Encore faut-il se garder de commettre une erreur quant à la valeur exemplaire de ces fresques. De même qu'à Pompeï, petite ville de province, on n'est pas en présence du meilleur de la peinture romaine, de même le hasard n'a fait découvrir à Bonampak qu'un centre de troisième ou quatrième ordre, comme l'a fait remarquer C. Margain, le premier archéologue mexicain qui visita ces ruines. Il y a, toutes proches de Bonampak, d'autres ruines, appelées Na Balum Uinik qui couvrent une étendue cinq ou six fois plus grande.

Je regrette que le volume de la « Collection de l'Art Mondial » ne comporte, dans les pages d'introduction, qu'une seule photographie, du reste peu évocatrice, du temple de Bonampak, et aucune de l'intérieur des salles. Pas de relevés non plus de l'ensemble des fresques, qui permettraient de

replacer les détails dans la composition. Il sera donc indispensable au lecteur, pour compléter sa documentation et pour avoir une vue complète des fresques, de se reporter au livre de Paul Rivet, *Cités Mayas* (Albert Guillot éd. 1954), où les relevés en couleurs de toutes les peintures, malheureusement à échelle assez réduite, ont été publiés pour la première fois en France.

Quelles sont nos premières impressions en face de cette peinture ancienne du Mexique ?

Par leur naturalisme, par leur graphisme et par la gamme de leurs couleurs, les fresques de Bonampak évoquent à la fois les peintures de l'Egypte ou de l'Etrurie antiques, et celles, qui leur sont plus ou moins contemporaines, des grottes indoues d'Ajanta ou des rochers de Ceylan.

Jacques Soustelle, dans son introduction, attire l'attention sur le fait que les Indiens d'Amérique, émigrés sur ce continent il y a vingt-cinq millénaires, ont dû vivre dans une aire enclose par les déserts, les forêts et les océans et réinventer toutes les techniques, y compris celles qui sont à la base des arts plastiques. Selon lui, on se trouve donc, avec la peinture maya, en présence d'une floraison originale et singulière: « C'est l'homme américain - l'homme devenu américain, pourrait-on dire - qui s'exprime et s'épanouit dans cet art que nous continuons à appeler « indien ». Aucun lien concevable n'apparaît entre lui et d'autres arts du vieux continent, du bassin méditerranéen ou de la Chine ». Certes. Mais je ne peux m'empêcher de rapprocher le style et le côté « compartimentement en hiéroglyphes » de la sculpture maya de ceux de la sculpture maori, l'aspect du temple et le foisonnement plastique maya de ceux du Cambodge, l'allure générale, la couleur de la peinture maya de celles de l'Inde ou de Ceylan [1]. Toute influence directe étant historiquement exclue - je suis d'accord avec J. Soustelle - il n'en existe pas moins des liens *inconcevables* mais troublants. Comme si une même lumière, un même sensualisme, une sorte de même ordonnance du monde, exprimés avec des moyens vaguement apparentés, les hantaient... Et j'ai souvenance de la démonstration, faite par Paul Rivet, du peuplement primitif de l'Amérique à la fois par des migrations asiatiques et par des migrations océaniennes [2].

Quoiqu'il en soit d'un problème de sources lointaines impossible à résoudre en l'état actuel des connaissances, c'est le contenu esthétique de la peinture ancienne du Mexique qui provoque nos réflexions :

1° Les fresques de Bonampak ne sont pas incluses dans un rituel de la mort, comme les peintures égyptiennes ou étrusques. Elles n'ont pas, d'autre part, le contenu religieux

(1) Voir, dans la même collection de l'U.N.E.S.C.O., les volumes : *Inde*, peintures des grottes d'Ajanta, et *Ceylan*, peintures de sanctuaires (Braun, éd.).

(2) Paul Rivet: *Les origines de l'homme américain* (Gallimard).

de la plupart des fresques occidentales du Moyen-Age et de la Renaissance. Sans être rigoureusement laïques, car on y trouve des dieux terrestres et des célébrations cultuelles, elles se situent dans le domaine de la vie sociale et politique : elles sont *cérémonielles* (défilés de musiciens, théories de seigneurs ou de fonctionnaires, danses) et *commémoratives* (représentations de batailles et de sacrifices de prisonniers).

2° La peinture maya n'a pas manqué d'être marquée d'une certaine façon par l'esprit spéculatif de ce peuple. On sait que les Mayas de l'époque de Bonampak s'adonnaient avec passion aux études d'astronomie, de mathématiques, de chronologie [3]. Leur peinture traduit dans ses aspects plastiques cet esprit mathématique et chronographique. La surface à décorer est utilisée avec une sorte de rigueur arithmétique ou géométrique - étagement de registres superposés et, à l'intérieur des registres, dispositions des personnages en files, en colonnes ou en pyramides. La composition, à l'intérieur de cet ordre intellectuel, fixe des évènements. Elle *dénombre* (musiciens, danseurs, prisonniers) mais elle *remémore* (fêtes, chefs importants avec leurs attributs et leurs costumes). Elle n'a pas mérite de dévotion, mais valeur de souvenance et d'orgueil d'une société.

3° Comme la peinture égyptienne la peinture mexicaine est naturaliste avec des conventions. Les proportions anatomiques sont, en gros, bien rendues et je n'y ai pas trouvé, quoique j'ai lu le contraire (chez Rivet, ou chez Bernal ?), cette différence de grandeur des personnages suivant leur importance que pratiquent aussi bien les artistes de Thèbes que les mosaïstes de Byzance. Mais les fresques de Bonampak représentent les visages toujours de profil, même lorsque les corps sont vus de face, les pieds étant alors écartés, pointe en dehors. De même le plan et l'élévation sont employés en juxtaposition, un homme figuré verticalement à côté d'une table en plan horizontal.

4° Pourtant, malgré ses conventions, la peinture de Bonampak a une toute autre liberté que la peinture égyptienne. On en verra un exemple typique dans la manière dont le fresquiste mexicain sait se dégager de la contrainte d'un cadre : il arrive fréquemment que des objets, éventails ou instruments de musique, des coiffures et même des personnages débordent du registre inférieur sur le registre supérieur qui représente une autre scène.

Mais surtout la peinture maya, qui n'a pas l'utilité funéraire de l'égyptienne, n'est pas comme elle prisonnière d'obligations religieuses et cultuelles. Au lieu de répéter des modèles rituels, elle peut faire preuve d'invention même dans des compositions certainement traditionnelles. La monotonie

(3) Les grands centres comme Copan ou Palenque s'absorbaient dans des rivalités astronomiques et scientifiques au point que Margain conjecture que leur civilisation disparut faute de diriger ses efforts vers les progrès d'ordre matériel (agriculture, technique des cultures, irrigation et fertilisation du sol, etc...).

d'une file de personnages est interrompue par des vides différents, ou par des alternances de vues de face et de profil, ou par les mouvements de certains protagonistes qui se retournent comme s'ils parlaient entre eux. Les musiciens sont en ordre irrégulier, les prisonniers dans des postures diverses, accroupis, demi-levés, allongés sur plusieurs marches. La scène de bataille de la Chambre 2 est une mêlée de guerriers dont la recherche rythmique de lignes fait penser aux *Batailles* de Paolo Uccello. Partout, dans les fresques de Bonampak, passe la souplesse, la flexibilité, l'ondoiement de la vie même. Lorsque le peintre se trouve plastiquement gêné par la répétition et la raideur officielle d'une théorie de chefs ou de guerriers, il se libère d'une véritable incontinence de courbures dans d'énormes et extraordinaires coiffures baroques.

5° Relevons bien cependant que cette vie n'est jamais exprimée à l'état brut, dans ses formes incontrôlées ou hasardeuses. La peinture mexicaine est l'expression d'un ordre. Il s'agit toujours d'une manière ou d'une autre de représenter un *spectacle,* c'est-à-dire un événement que la société organise pour elle-même : cérémonie, cortège, banquet, ballet et, même, combat. Les fresques de Bonampak ne montrent pas les simples circonstances des rapports sociaux, mais elles en conservent et en exaltent *les fastes*. D'où leur caractère *solennel*. Les personnages de ces scènes pompeuses portent des vêtements d'apparat et s'avancent d'une démarche noble et lente, dans des gestes protocolaires. Si les images des tombes égyptiennes apportent la présence de la vie dans la mort, celles des temples mayas apportent la présence de la vie dans une histoire solennisée.

Allons au fond du contenu esthétique de cette peinture où sont mêlés paradoxalement un certain hiératisme rigide rappelant l'Egypte et une profusion souple et sinueuse qui fait penser à l'Inde ou au Cambodge [4].

Ceux qui visitent de nos jours les sites archéologiques du Mexique sont frappés du contraste entre la pierre maçonnée des palais et des temples et la végétation tropicale à trois étages de plantes, de buissons et d'arbres géants. Ce contraste accuse l'opposition entre l'ordre naturel luxuriant et l'ordre artificiel créé par l'homme, opposition qui fut le nœud et le problème de la société maya. La fragilité, puis le déclin de la civilisation de l'Empire maya vinrent, comme l'a supposé Carlos Margain, d'une rupture de niveau entre la spéculation intellectuelle et les progrès matériels. C'est le monde végétal et son chaos qui en définitive désorganisa l'œuvre des mathématiciens de Copan et de Palenque.

---

(4) C'est le cas de rappeler les rapprochements qui ont été faits avec les hiéroglyphes et les pyramides d'Egypte, la découverte à Palenque, en 1952, sous un temple-pyramide, d'une tombe à sarcophage, comme les rapprochements avec l'art Khmer (H. Marchal 1934) et plus récemment avec ceux du Sud de l'Asie et de l'Inde (R. Heine-Geldern et G.-F. Ekholm 1951, R. Rands 1953).

Bien qu'aucune végétation n'y soit représentée, la peinture de Bonampak traduit ce féroce combat entre l'ordre et le désordre, transpose sur le plan esthétique la recherche d'une impossible alliance. Si la composition mesurée, rythmique et la figuration d'un espace intellectuel sans ombre ni perspective semblent y affronter le sensualisme d'une dominante brun-rouge, renforcée par les contrastes des couleurs complémentaires, bleu et vert, les fresques de Bonampak trouvent en définitive un indicible point d'équilibre plastique entre les valeurs mesurées et harmonieuses de l'homme et les valeurs dynamiques et baroques de la nature. Pour arriver à imposer l'ordre brutal, quoique instable, que nous avons souligné, une sorte de mystérieuse jonction se fait, non pas dans la lumière vraie des objets et des volumes, mais *sous l'éclairage indifférent de la cruauté,* celui qui marque encore les images mexicaines des films de Luis Bunuel.

PIERRE GUERRE.

(MEXIQUE, PEINTURES PRÉ-HISPANIQUES, *préface par Jacques Soustelle, introduction par Ignacio Bernal, un vol. relié,* 26 *pages,* 32 *reproductions en couleurs. Prix:* 7.600 *francs.* Collection U.N.E.S.C.O. de l'art mondial, Braun, éd.).

LETTRES D'OC

On peut se tromper, appeler précurseurs certains signes qui ne sont peut-être que des accidents. Tant pis ! Je dirai mon avis, et que je décèle comme une attente dans la littérature occitane. Il est vrai que toute littérature vivante est perpétuellement en attente : quelque chose se fait quelque part, dans une chambre d'étudiant où vit un jeune poète, un apprenti dramaturge, un nouveau romancier, quelque chose qui sera la voix de demain. Et malgré tous les moyens perfectionnés utilisés aujourd'hui pour détecter la vibration du génie commençant, prix et comités d'éditions, reportages et interviews, on craint de manquer l'obscur rendez-vous. Dans aujourd'hui l'avenir se délivre. Ce sera toujours soudainement, d'imprévisible façon. Ainsi de toutes les littératures et de tous les siècles. Mais les lettres d'oc ne sont pas tout-à-fait semblables aux autres. Coincées contre la majestueuse littérature française, pénétrées par elle, agitées de ses remous, mais en même temps avides d'indépendance et d'originalité, condamnées à marier, pour survivre, l'actualité française et un génie du lieu toujours actif, curieuses d'ailleurs et gourmandes d'ici, elles tremblent un peu de ne pas faire ce qu'il faut. Elles ont si longtemps, sous l'invocation de Sainte-Estelle, oublié leur devoir et noyé d'authentiques talents dans la médiocrité provinciale ! Aussi doit-on surveiller en elles toutes les nervosités ou les ralentissements de la découverte : ce n'est pas leur renouvellement qui est en jeu, mais leur destin et jusqu'à leur existence.

Premier signe que quelque chose pourrait se passer chez-nous : nos écrivains prennent le goût des synthèses. Ils font le point avant de continuer leur route. Récemment les poètes provençaux s'éditaient eux-mêmes en anthologie. C'est l'ensemble occitan qui devra maintenant être considéré suivant les critères anthologiques (et non le cadre étroit d'une seule école provençale). Depuis un siècle de ce qu'il est convenu d'appeler, - et l'Université elle-même est d'accord là-dessus - une Renaissance, on a mal classé les productions méridionales, on ne les a que rarement analysées. Il serait temps de dire qu'il y avait vers 1900 en Europe un poète épique d'une authenticité absolue, le gascon Camélat. Rendons cet hommage en 1959 au patriarche des écrivains d'Oc. Il serait juste de rappeler que le languedocien Antonin Perbosc n'était pas qu'un majoral du Félibrige et un membre de l'Académie de Province,

mais un vigoureux bâtisseur de poèmes, un maître du vers. Nos plus jeunes poètes s'interrogent sur ces aînés, bien peu célèbres. Ils ont raison, et peuvent puiser dans une tradition qui leur appartient autant que dans les exemples contemporains. Je citerai, comme preuve, les quarante pages qu'André Berry a rédigées pour le tome III de l'*Encyclopédie de la Pléiade : Littératures françaises*. On y trouvera un résumé au galop des œuvres essentielles du passé occitan. Mais des jugements agressifs quelquefois, un effort à grands coups d'épaules pour mettre de l'ordre dans le patrimoine. Un auteur du XVI^me^ gascon, Peir de Garros, reparaît ; Mistral recule un peu. Ça n'est sans doute pas définitif, mais indispensable. Le tableau, il est vrai, a été écorné ; on me dit que c'est à la demande de l'éditeur. Berry a renoncé à présenter la littérature d'Oc actuelle. Il s'en excuse. Au moins savons-nous que tout ce passé débouche sur un présent : « Les éditeurs locaux sont fort actifs, les poètes, les romanciers, les critiques, les dramaturges se multiplient : imposant bientôt à l'histoire des littératures d'Oc une nouvelle étude, aujourd'hui prématurée ». Prématurée ? Certes non ! Si cette étude n'était pas bientôt faite, il n'y aurait pas de salut pour les poètes de demain, ceux qui peut-être renouvelleront l'expression occitane jusqu'à la bouleverser. Il n'y aurait même pas de salut pour ces écrivains encore très jeunes qui peuvent, qui doivent se transformer. Une pauvreté relative d'effectifs (une quarantaine d'écrivains d'Oc, d'écrivains intéressants, sont au travail) commande un effort constant de recherche. Nous en sommes à un moment où les voix doivent muer.

Versons donc au passé les plus récentes œuvres. Yves Rouquette a publié l'*Ecrivain public*, recueil des poèmes de sa vingtième année, ou presque. Je pense que c'est là un poète très « français » de formation : Paul Eluard, René-Guy Cadou sont évoqués par lui, en clair. Mais on retrouvera dans ses vers l'énonciation éluardienne, bien comprise, acclimatée au génie méridional, et l'enthousiasme de Cadou pour le monde et l'amour. La note particulière qu'apporte ce nouveau Rouquette (un autre, Max, est tout en gravité, sévérité, émotion profonde, contenue ; Pierre Rouquette, lui, aime la précision sans outrance d'un journal de l'âme), son originalité est d'ordre biographique. Avoir connu l'amour, le premier amour sous la lumière réfractée d'une nostalgie d'enfance, et mêler ainsi à l'évocation d'un corps de femme des souvenirs d'herbes, de paradis montagnard perdu, associer la tristesse d'une séparation avec la douleur d'un éloignement des sources ; jouer avec des amis peintres, sur les quais de cette gare extraordinaire des rêves, le port de Sète, et épuiser le grotesque par tendresse honteuse ; entrer dans l'occitanisme avec une grande affection pour des aînés, mais avec une exigence cruelle de progrès ; saisir l'époque à bras le monde et n'aimer qu'un coin oublié du terroir aveyronnais : voilà l'expérience qu'apporte Yves Rouquette,

et qu'il raconte dans un langage tout aussi mêlé, associant plusieurs styles, ne se préoccupant certes que de vérité. Sa parole facile, - un peu trop facile au goût de certains - pleure et chante à la bonne vôtre. Le titre d'*Ecrivain public* est le plus exact qui soit, et toute l'œuvre est résumée, message et forme, dans ces quelques vers qui deviennent une vocation :

Je serai à nouveau pour vous
habitants lourds et maladroits
d'un pays à la voix d'enfance et de terre
le petit enfant que je n'ai jamais cessé d'être
un enfant de la ville en quête de l'amour
du peuplier flexible comme une chanson de chiffonnier
hantant les hauts-plateaux de votre souvenir
d'hommes qui savent tout sans avoir rien lu d'autre
que le livre du Temps qu'il fait.

Je dresserai ma table
contre la ruée des collines
et je me ferai pour vous
écrivain public.

La vocation d'Yves Rouquette comprenait déjà des proses, récits d'enfance, il y a deux ans, lorsque sa vie se transforma. L'*Ecrivain public* à peine paru, il faut accueillir *Le Mal de la Terre,* cette confession encore plus franche, et prolongée, où toute l'expérience d'une vie brûlée à flammes d'amour est sacrifiée à l'expérience de Dieu. *Le Mal de la Terre* est, je crois pouvoir le dire, un grand poème jeune qui honore la littérature occitane et qui retiendra les regards sur elle.

Pendant ce temps, soldat en Algérie, Serge Bec poursuit son cantique d'amour et de paix. Je reçois ses « *Chants de l'Etre Fou* », qui datent d'avant son départ. Ils confirment l'impression que nous donnait « *Méditerranée* », un premier recueil : violence splendide de l'image, culte farouche du bonheur, haine des prisons morales. La *folie d'amour* des troubadours, Bec s'en réclame, mais il pourrait tout aussi bien alléguer l'*Amour fou* d'André Breton. Cela, pour dessiner ses fidélités, son classicisme en quelque sorte. Il cite aussi un sonnet de Bellaud de la Bellaudière, un dialogue avec Caron pour qui je donnerais tout le pétrarquisme, ce qui n'est pas peu dire :

Malgré toi (Caron), je passerai, car j'ai dans mon âme
tant de flèches d'amour, et dans mes yeux de pleurs
que j'en ferai le fossé, et la barque et la rame.

Pour aborder à l'avenir, au fameux « Tel qu'en lui-même », Serge Bec ne compte donc que sur ses blessures. Autre chant d'absolue sincérité. Par exemple dans cette évocation de la liberté, où l'animalité devient une philosophie exaltante :

Mon amie est une bête
je vous dirai un jour son nom
Elle connaît les Saints Evangiles mais ne sait
pas distinguer le bien d'avec le mal

Elle va courir les aventures
la bête mon amie
puis pleine de lune tombe
et dans ses rêves elle voit mon amie
la plus belle chose du monde.

Par Serge Bec, comme par le très différent Yves Rouquette, la poésie occitane a conquis une actualité véritable, il y a deux ans. Une actualité profonde, car à travers les événements de la politique, la guerre et les désespoirs des « beatniks », là-bas, ce que veut le siècle, ce qui de lui restera un signe humain, n'est-ce pas cette faim courageuse de liberté totale ? Ces poètes semblent accompagner de leurs poèmes le mot célèbre de Pasternak : « quand la place réservée au poète n'est pas vide, elle est dangereuse ». Ils éprouvent d'abord en eux le danger, et le proposent ensuite au monde : le seul danger vraiment passionnant, et qui forge des âmes véritablement humaines : le danger d'aimer. Il faut savoir que ce danger là a été célébré entre Languedoc et Provence, il y a deux ans.

A côté, « *Source* » de Maxence, c'est-à-dire de Maxence Bernheim de Viviers, un jeune parisien qui, par amour de cette poésie d'Oc à lui révélée alors qu'il l'introduisait à la radio nationale, a voulu que son premier poème fût édité dans une version provençale de Henri Espieux. C'est d'un regard intérieur qu'il nous parle, d'une épopée d'événements psychologiques. Comme toute anecdote est bannie d'une telle chronique, la lecture n'en est pas aisée. Mais elle est récompensée par un plaisir de découverte. Nous suivons le poète dans son introspection, et trouvons des paysages d'une belle majesté. A la limite, au dernier vers, si nous avons été attentifs, nous devons éprouver son vertige. Si différente qu'elle soit de celle de Bec et de Rouquette, la poésie de Maxence proclame aussi la richesse de l'homme. Ce style méditatif complète le cri ou la chanson, et nie le désespoir dans la mesure même où il affirme l'abîme. Car le désespoir n'est que le malaise, souvent, de qui ne sait pas vivre à plein. Et Maxence assume toute la vie, son mystère, son effrayante noblesse. Il trouve le mot que l'on attendait : *veiller...*

Cercueil soleil mauve de la mort
Délicat de ses contours
Boit la minute et le monstre et la veille
Et le cœur que l'on croyait sauvé
et la forêt de nos prières
Et ce cri du lion épris de ses entrailles.

Pour clore ce panorama, un retour à la plus ancienne noblesse occitane, les troubadours. Nous n'avions pas en France d'édition de Bernart de Ventadour. André Berry vient de publier 25 chansons et du coup le maître du *Trobar leu* est rendu à la poésie agissante. Le savant éditeur reprend ce qu'il disait jadis de lui : « Aucun Français n'a retrouvé ces accents d'un premier âge. Joyeux ou chagrin, mais toujours sincère, amant mystique et voluptueux, plein d'effusions

confidentielles, poète prompt à saisir les sympathies de l'âme et des choses, musicien angélique, le tendre Bernart est à la fois le plus élégant des classiques et le plus suave des primitifs ». Et nous voyons bien que c'est vrai, dans le texte ou dans la traduction de Berry qui ne sacrifie pas la beauté à l'exactitude, l'exactitude poétique à l'exactitude du mot-à-mot. On découvrira encore l'actualité de cette voix médiévale, qui, comme nos meilleurs poètes contemporains, abrite dans la clarté les thèmes les plus secrets, fait heureusement le pont entre la trouvaille profonde et la découverte par la forme. Et nous retrouvons avec délices la folie d'amour dans son allégresse toute moderne :

« J'ai le cœur si plein de joie que tout est changé pour moi dans la nature. Je ne vois dans l'hiver que des fleurs blanches, rouges et jaunes ; le vent et la pluie ne font qu'ajouter à mon bonheur : mon talent s'en accroît et mon chant s'embellit. J'ai au cœur tant d'amour, de joie et de plaisir que la glace me semble fleur et la neige verdure. »

Attendons maintenant *autre chose,* mais après ces voix, très anciennes ou récentes, quelque chose digne d'elles.

ROBERT LAFONT.

BIBLIOGRAPHIE. — *Les littératures d'or,* in *Encyclopédie de la Pléiade,* tome III, Gallimard, 1959. — *L'Escrivèire Public,* d'Yves Rouquette, coll. *Messatges,* 1958. — *Cants de l'Estre Fòu,* de Serge Bec, coll. *Sirventès* du Mouvement de la Jeunesse Occitane, 1959. — *Sòrga,* de Maxence, coll. *Messatges,* 1958. — *Bernart de Ventadour,* choix de chansons par André Berry. Rougerie, 1958.

MICHEL ALEXANDRE
OU D'UNE MÉTAPHYSIQUE DU CŒUR [1]

En ce siècle dévorateur si peu propice à la pensée, l'homme, qui porte en lui l'absence, la sent peut-être plus que jamais, d'où ses hantises métaphysiques mais colorées de désespoir. Qu'une voix s'élève pour témoigner du merveilleux de cette absence, et c'est notre âme au plus profond qui se sent percée de lumière.

Michel Alexandre est une de ces voix, toute proche et toute absente elle-même puisqu'elle n'existe guère pour nous que par les quelques souvenirs que nous laissent élèves et fidèles. De textes fixés par l'écriture, point d'autres que des fragments de lettres ou d'articles, et quelques notes griffonnées au hasard des circonstances. Quant aux cours de philosophie, ils furent saisis « au souffle même », comme le dit un de ses élèves, à travers 35 ou 40 années d'un enseignement entièrement livré à l'improvisation, et qui ne s'est arrêté que quelques jours avant la mort, survenue en Décembre 1952. « Papiers d'écoliers », donc, sauvés de la destruction par bonheur, soigneusement confrontés, rapprochés, pour réaliser un recueil qui se présente sans prétention comme « un ensemble d'échantillons de l'enseignement d'un professeur ». C'est dire toutes les réserves que le public peut opposer à un tel ouvrage, que les seuls titres de chapitres semblent destiner aux spécialistes, et qui risque de tenir éloignés, par surcroît, les philosophes de profession qui n'y trouveront, apparemment, aucune doctrine originale et accueilleront sans enthousiasme des notes d'élèves toujours trop pauvres. Or le véritable miracle, pour celui qui veut bien lire, c'est que ces « résidus » tant bien que mal rassemblés d'une pensée toujours inventée sur place et vivante, parviennent à constituer un livre. On l'ouvre avec réticence, — on est pris d'emblée par le mouvement d'une dialectique étonnamment dense, dirigée, féconde en rebondissements et dévoilements inespérés, le flot puissant d'une « création continuée », celle même

(1) En Souvenir de Michel Alexandre, leçons, textes, lettres (*Mercure de France*) *Nouvelle édition* - 1959.

qu'Alexandre appelle « rapport à Dieu sans cesse ». Pensée en acte portée par une conscience profondément sensible à sa précarité, où quelque chose fait que tout homme doit aussitôt dresser l'oreille, se sentir touché au centre, particulièrement concerné ; spectacle d'un esprit en perdition constante et généreuse, allègre aussi, qui ouvre dans notre existence même, sur la vie, sur la mort, sur tout ce qui nous importe enfin, des perspectives de bas en haut vertigineuses. Œuvre à jamais imparfaite, il est vrai, mais qui semble convier à parfaire : source d'inspiration incomparable.

L'homme n'est pas de ce monde, et c'est en ce monde seul qu'il est. Ce monde même en est un autre, toujours perdu et entrevu. Pour saisir cela, il suffit d'aimer - hommes ou choses. Pour ne pas se perdre, se créer. L'absence, elle est le ver qui ronge, mais aussi l'acte qui la comble - et aussitôt refait l'absence - qui appelle l'acte nouveau. Elle est donc la Poésie même, en son sens étymologique : création toujours recréée. Tout le poème et drame humain. Au commencement de tout et sous-jacents partout, le Doute et le Cogito cartésien, qui ne font qu'un, et dont Alexandre ne cesse d'éprouver la vertu inépuisable. Pas à pas, il reparcourt le chemin des Méditations, laissant des notes incomplètes mais fulgurantes sur un Descartes ressuscité. Et c'est de ce foyer essentiellement métaphysique que s'exercent ses réflexions sur les notions élémentaires de la philosophie classique, auxquelles il rend le sens humain qu'elles ne devraient cesser d'avoir.

Et tout d'abord le Temps, centre de ses « seules vraies méditations », selon ses propres termes, et qui ne représente évidemment pas un problème d'école parmi d'autres, mais l'unique, le pressant problème pour cet homme chaleureux, qui accueille la présence d'autrui « comme une fête », en affronte la perte comme « le noir et l'horreur », et découvre, le cœur broyé, après quarante ans d'enseignement philosophique, que « Socrate est mortel, la plus grande et profonde sentence humaine ». D'où ces cours à l'accent si neuf sur la Mémoire, la Perception, l'Histoire ou l'Humanité. « Rendre justice au temps », Michel Alexandre y parvient après un long effort critique par quoi le souvenir révèle ses impuissances foncières, mais combien plus encore sa mission quasi religieuse. L'avenir aussi, par l'espérance, sanctifie l'homme et l'accomplit. Mais Alexandre incline l'esprit vers le passé essentiellement, car c'est là qu'est la pure Absence, celle qui jamais ne sera plus. Or ce passé qui n'est nulle part, il n'est pas non plus le non-être, et c'est en le créant et recréant sans cesse que chacun se compose un être. « Evasion de l'âme lasse des corps », la mémoire est la conscience même, l'être faisant retour sur soi, nouant l'invisible au visible et poursuivant son unité, - « mon seul bien, mon seul être, Moi ». L'Histoire se donne la même tâche, prenant en charge l'Humanité.

Cependant ce temps justifié est aussi le lit des passions. La vue féconde et étonnante, c'est d'avoir reconnu en elles ce même refus d'abandon, ce même enchaînement à soi qui fait la vocation de l'homme investi de ses deux absences, celles du passé et de l'avenir. En l'opposant à l'émotion de préférence à la raison, en y montrant l'esprit pris au piège de sa propre générosité bien plus que d'intérêts grossiers, Michel Alexandre fait de la passion une expérience positive, indispensable à la pensée. « L'homme passe l'homme », répète-t-il après Pascal. A l'origine de toute passion est un élan extasié vers un nous-même qui nous dépasse - rencontre avec notre être enfin. Mais ce n'est que pour l'aliéner. Car cet essor vers l'accompli se fige en un envoûtement : le temps n'est plus un moi à faire, il se ferme sur un destin, passé, avenir déterminés. Et voici le spirituel prisonnier du temporel. Ame enchantée, âme en souffrance.

Ces éclairs jetés sur un être qui se délivre en s'aliénant, et où sont reprises, entre autres, les vues de Sartre sur la mauvaise foi, inviteront au rapprochement avec l'existentialisme. Ce qui en diffère, croyons-nous, se trouve encore dans Cogito. Alexandre fait remarquer que celui-ci perd toute vertu dès qu'on dit *Ego* cogito, et rend grâce au verbe latin de se conjuguer sans sujet. Nous traduisons *Je* pense, mais le Je n'est pas Moi : sujet, non subjectif ; *par* quoi je suis, moi et toutes choses, et nullement *ce que* je suis. Ce Je n'est pas huis-clos, il nous permet d'entendre. Non que Michel Alexandre ignore la solitude foncière de l'homme, ni le scandale du « regard » où nous soumet l'alter ego : l'analyse de Hegel et de Sartre est reconstruite dans ses leçons avec une force magistrale. Mais d'homme à homme il existe un autre rapport, le dialogue fondamental, qui nourrit même le monologue ne serait-ce que par le langage. L'âme n'existe que par le verbe, qui se transmet dès le berceau. Le trait qui va au cœur, c'est que ce philosophe de profession ait su déceler ce rapport-là en sa source la plus commune, à laquelle on pense le moins : transmission de l'universel par le lien de l'homme à l'enfant, sans lequel, rappelle-t-il, nul ne naîtrait à la pensée. Et voici l'autre Regard - d'appel, de confiance, d'amour - voici tout l'humain consacré, non l'Humanisme sans les hommes, mais l'échange familier à travers l'épaisseur même de l'humaine condition. Trop intellectuels, trop urbains, les philosophes du désespoir. « L'homme se nourrit de l'homme », l'aurions-nous oublié ? Emerveillé à jamais par le mystère de l'esprit fait chair, et qui doit toujours se faire chair, Michel Alexandre ne cesse de ressentir comme un miracle qui ne lui était pas dû cette « relation consubstantielle » qui entretient en lui une reconnaissance inlassable. Sa pensée est *reconnaissance,* en tous les sens précis du mot ; mais surtout gratitude du cœur, qui le porte les bras ouverts à la rencontre de tout venant. C'est ce sentiment qui lui permet son étonnante prise directe sur

les pensées les moins faciles, celles de Platon, Descartes, Spinoza, Kant, Valéry, Alain, même Simone Weil en quelques traits - et qui fera de Michel Alexandre, malgré tout ce qu'il n'a pas écrit, l'intercesseur par excellence aux grands textes métaphysiques. Et c'est ce même sentiment qui le porte à secouer les multiples désaffections de notre temps pour redonner vigueur et lumière aux devoirs les plus communs: ceux des parents, des éducateurs, des citoyens, de tout homme en qui il s'agit d'empêcher que n'avorte le génie de l'enfance. Aujourd'hui que s'impose l'urgence des problèmes d'éducation, il nous semble salutaire d'entendre quelqu'un rappeler le rapport vital, religieux qui doit lier l'adulte à l'enfant dans une même quête heureuse. Mais dans l'actuelle déréliction les meilleurs écouteront-ils une voix qui ne cesse de proclamer, à la suite de Spinoza, que « toute joie est bonne », qu'il faut être « sphériquement joyeux », qu'on doit « se livrer à cœur joie » ? La pensée moderne couve ses trésors comme les avares. Michel Alexandre a dispensé la sienne à de jeunes esprits novices sans se soucier de la garder. Rendons-leur grâce de leur piété, elle ne sera pas perdue. A l'orée d'un demi-siècle criminel à plus d'un titre, marqué de ses deux grands péchés: défaillance du cœur, suffisance; situés comme nous le sommes entre tant de morts - toute la mort - que nous avons à prendre en charge, et une jeunesse très nombreuse qui voudrait répondre de l'homme, nous avons trop besoin de cette philosophie « choc et morsure pour l'âme », comme la qualifie une élève, pour qu'elle ne soit pas entendue. Mort et jeunesse, culte et présence donnent un accent inimitable à ce livre qui n'en est pas un. Transmuer nos repliements d'avares en un fécond recueillement, et notre folle dispersion toute prodiguée sur le présent en une véritable présence, Michel Alexandre donne le désir de le tenter. Tout est dit ? Tout est absurde ? Tournons-nous vers la Perception, elle est la source inépuisable, Natura signifie: à naître. « Ne craignez pas, dit Alexandre, qu'un homme soit moins inspiré qu'un autre. Il a toute la nature à sa suffisance ». Notre être est incompréhensible et nos moyens sont limités, il ne nous est pas plus facile de poursuivre que de commencer, mais pour l'âme éprise de vivre « il n'y a qu'un premier jour ».

ANNE BLANCHARD.

LA POESIE

SOLITUDE DE LA LUMIERE, par Pierre Oster (*Gallimard*).

Il faut à la Nuit qui m'habite, à la blessure de mon visage,
Un autre fleuve que ce fleuve impatient de son image !

« Lyrisme, véridicité de la grandeur ». Le souffle et la conviction qui animent ces hymnes mystiques sont également incontestables, mais la tension spirituelle constante et l'allure de prolération constituent peut-être pour le lecteur moyen un obstacle à l'appréciation. Les livres sacrés après tout se fondent sur des paraboles ou des chroniques ; le sens du concret nous aide à suivre Milosz ; Claudel a son poids de terre ; les mythes d'Emmanuel illustrent le thème de l'incarnation, rien de tel dans le cas de Pierre Oster, dont la poésie nous propose la vision céleste sans les étapes préalables de l'Enfer et du Purgatoire. Je m'excuse de m'exprimer ainsi au figuré au point de me faire taxer de désinvolture, mais, toute question de doctrine mise à part, il me semble que Pierre Oster n'est pas suffisamment « duce e maestro ». Ses poèmes qui planent, expriment avec la même violence déchirement et extase, ont des moments de grâce et de beauté, mais de toute façon relèvent par trop du discours. Où sont les condensations de La Ceppède ou de Sponde, les éclairs de Novalis ou de Holderlin ? Le seul fait que l'on songe à évoquer de tels noms dit assez qu'il ne s'agit pas de vagues effusions religieuses encore moins d'apologétique, mais je ne suis pas sûr de l'adéquation de la forme au fond.

Hésitant entre la rigueur classique et le style parlé, le Pierre Oster des vastes poèmes est pour le moins prolixe. Je le préférais dans les textes plus gnomiques du *Champ de Mai.* Ces réserves faites et que l'on ne ferait pas si l'œuvre n'était d'une exceptionnelle importance, ne portent que sur une rhétorique inadaptée.

Pour ce qui est du fond, les aphorismes et les longues notes, les « Prétéritions » qui occupent presque le tiers du volume, le justifient de façon assez explicite : « Je ne suis peut-être devenu poète que par prescience de ma faiblesse comme dialecticien (au sens socratique du terme). Il est clair, cependant, que je tends invinciblement à prouver : à prouver que la réalité humaine, que la pensée, où l'homme se réalise - loin d'être suspendue à une problématique « connaissance » telle que l'entend la philosophie moderne - se confond naturellement avec elle et nous est naturellement donnée ; que la vraie et nourrissante difficulté se pose directement sur le plan ontologique. Je pense l'Etre ; je ne pense que l'Etre ; je ne suis un être que parce que je puis penser l'Etre ».

Profession de foi au sens littéral du terme, d'une foi qui ne se distingue pas de l'amour. Ou encore : « Je ne conçois plus la poésie que comme *morale* et tendant à favoriser la distinction, d'entre les possibles, de celui qui nous fera le plus grand ». Une telle démarche essentialiste, invite à l'abolition mystique, n'est pas du ressort de l'appréciation littéraire, mais elle l'englobe implicitement : « Un lyrisme métaphysique, dans le plein sens de chacun

des deux termes. *Retrouver la continuité du chant tout en sauvant la densité. Je ne parviendrai à celà qu'au prix d'une véritable grâce, qui donne à la fois beauté et justesse à mon intuition*». Exactement ce qu'il fallait dire au lecteur profane, bien que naturellement ce passage souhaité de l'aspiration à l'inspiration se situe pour Pierre Oster sur un tout autre plan.

L. - G. GROS.

PROSE ET POESIE, par ROBERT CHAMPIGNY (*Seghers*).

Le livre de Robert Champigny sur la poésie en général et sa poésie en particulier est de nature à exaspérer certains esprits sans satisfaire tout à fait pour autant ceux qui applaudiront à sa démarche mais ne l'estimeront pas assez rigoureuse. C'est, de toute façon, un monument critique exceptionnel. Rares sont les poètes qui s'emploient à définir ainsi leur système et leur méthode. A l'exception peut-être de Ponge qui est un maître de l'auto-critique, on ne saurait guère citer qu'un ouvrage de Jean Rousselot commentant un de ses premiers recueils. On pourrait faire le reproche à Robert Champigny de ne pas assez se dégager du ton de la dissertation. J'ignore tout de lui, mais j'imagine qu'il doit être quelque chose comme un jeune agrégatif faisant un stage aux U. S. A. De toute façon, des notions comme celle de poème « autobiologique » par opposition au poème « autobiographique » »sont illuminantes. Il essaie d'esquisser une « métalogique de la construction poétique ». Ses analyses et ses démonstrations sont assez convaincantes. Ses propres poèmes sont valables. Les notes qu'il appelle « métapoèmes » témoignent surtout d'une grande érudition. Elles élargissent aux proportions de l'essai un procédé dont Eliot usa de façon infiniment plus concise pour commenter *Terre Gaste*. Partant du principe que le poème « construit selon la profondeur et la transparence a beaucoup de chances d'apparaître comme un monument lisse et à pic », ceci en dépit des « aspérités prosaïques » qui en facilitent l' « escalade » au lecteur, Champigny estime qu'à défaut de le falsifier sous forme de prose, l'auteur peut « présenter le poème en compagnie d'un échafaudage, de notes sur la construction, qui pallieront la pénurie d'aspérités. Le lecteur pourra ainsi refaire fictivement le poème comme l'alpiniste refait fictivement la montagne ».

C'est assumer le postulat d'une absolue lucidité dans la composition. On sait que Poë, et après lui Mallarmé et Valéry, ont adopté cette position. Et que signifie au demeurant le rimbaldien « Nous t'affirmons, méthode » ? Encore que rien ne nous permette d'extrapoler d'une expérience psychologique ou morale à un principe esthétique. On pourrait débattre à l'infini sur la validité de l'essai de Champigny. Je le livre à la méditation, je ne dis pas forcément à l'approbation, de ceux des jeunes poètes qui s'emploient eux aussi à une sorte de « défense et illustration », par exemple Puel, Gali et Miguel.

L. - G. GROS.

LITTERATURE

HISTOIRE DES LITTERATURES : Tome III (*Encyclopédie de la Pleïade, Gallimard, éd.*).

Faire une Encyclopédie Universelle est une entreprise semée d'embuches. Raymond Queneau a dû s'en rendre compte au fur et à mesure de la publication de l'*Histoire des Littératures* dont le dernier volume traite des *Littératures françaises, connexes et marginales.* Dans chacune des Préfaces des trois tomes, il se trouve obligé d'expliquer ses raisons, de justifier la structuration de l'ouvrage, de prévenir les critiques ou les objections, d'affirmer finalement les entorses qu'il doit faire, bon gré, mal gré, à ce que nous appellerons « l'esprit encyclopédique » dont la définition de principe est plus commode que l'application. Queneau n'est pas dupe à cet égard des déclarations de sa Présentation d'il y a trois ans. Le « bilan exhaustif et synthétique » des connaissances de l'homme de notre temps n'est pas facile à « donner à lire ». On doit surtout éviter la série de manuels juxtaposés, genre biographies, analyses des œuvres, recherches des sources, études techniques, etc... C'est une somme qu'il faut présenter, c'est à dire en définitive tout ce qui reste acquis à la culture moderne à partir des traités et des manuels. La substance profonde. Mais aussi l'optique ne doit pas cesser d'être universelle. Elle doit délibérément abandonner tout point de vue particulariste, national surtout. Elle devrait couvrir, dans une sorte d'appréhension intellectuelle plus ou moins immédiate (car on est contraint d'admettre qu'elle s'étirera sur des pages et des pages, nécessité que l'usage du papier Bible ne fait que masquer à l'œil) tout le champ possible, montrer le panorama le plus vaste, agrandir au maximum les perspectives.

En ce sens une histoire séparée de la littérature française ne semblait pas se justifier. L'*Histoire Universelle,* publiée en trois tomes aussi, sous la direction de René Grousset et de Emile-G. Léonard, s'était heureusement placée dans une haute optique internationale et synthétique, témoignant d'un effort encyclopédique à l'échelle de l'entreprise générale et de ses buts. Les langues seraient-elles des frontières plus infranchissables que les montagnes ou les fleuves ? Déjà le volume précédent, consacré aux littératures occidentales, avait posé un grave problème de composition. La logique encyclopédique aurait voulu que, comme pour l'Histoire, nous fussent successivement présentés les divers états et les grands courants internationaux de la littérature en Occident, leur formation, leurs articulations, leurs moyens et leurs alliances, les réactions ou les prolongements qu'ils avaient suscité. Sans doute une vue originale de cette sorte nécessitait-elle une longue et difficile préparation. Nous aurions attendu, car elle aurait été fructueuse et même, je le crois, indispensable. Queneau lui a préféré un plan à la fois géographique et historique, du reste ingénieux à défaut de mieux. C'est de faire traiter à la suite les diverses littératures nationales au fur et à mesure de leur naissance ou du moins de leur apparition sur la « scène » internationale ; chacune étant alors présentée d'un seul tenant, jusqu'aux auteurs contemporains, et étant suivie d'une étude des littératures

américaines de même langue. Mais ce voyage de l'Ouest à l'Est valait si peu, au point de vue synchrétique, était en l'état si déroutant, que force avait été de faire précéder tous ces compartiments nationaux d'une vue d'ensemble des littératures européennes, y compris la française du reste.

Raymond Queneau, pour expliquer un tome troisième réservé à la seule littérature française, affirme qu'il ne lui aurait pas été possible de trouver un collaborateur qui consentit à la traiter dans des limites conformes à une perspective cosmopolite, et que d'autre part cette façon de procéder s'accordait plus avec des habitudes nationales. C'est valable, certainement, *dans le fait.* Cependant nous conserverons nos regrets.

Il faut mettre à l'actif du directeur du volume la liberté absolue qu'il a laissée à ses collaborateurs. Queneau, sur ce point, tient rigoureusement ses promesses. L'esprit de cette *Encyclopédie de la Pleïade* n'est pas de rassembler, encore moins d'analyser, les justificatifs d'une culture, œuvres ou biographies. Seulement de s'en remettre à un certain nombre de critiques, de tempéraments et de formation différents, du soin de les situer, de les discuter, bref de les placer dans le mouvement, fut-il contradictoire, des idées contemporaines. Il ne s'agit pas de construire, pour l'éternité, à grand renfort de fil à plomb, une pyramide de l'érudition, mais d'essayer, dans une entreprise de synthèse, de montrer comment les hommes d'aujourd'hui réagissent par exemple à Du Bellay, à Malherbe ou à Rimbaud. Non pas comment ceux-ci doivent être embaumés. En ce sens l'*Histoire de la Littérature Française,* qui nous est proposée, est une sorte de vaste débat, plus ou moins inégal, à une certaine hauteur. Comme le dit Queneau : « le lecteur se fera lui-même une opinion ».

De cette absence, que nous trouvons sympathique, d'orientation et de concordance, résultent d'évidents déséquilibres. Quel que soit l'intérêt que l'on veuille provoquer (et la malice que l'on y mette) pour les littératures régionalistes, elles occupent 200 pages, tandis que la littérature de la Renaissance en occupe 100. Cinq cents pages pour le XVII^ème^ siècle et treize cents pour les XIX^ème^ et XX^ème^. Si Marivaux a droit à vingt pages et Claudel à quinze, Rabelais est exécuté en trois pages. Et l'on a demandé à Etiemble un chapitre sur Montaigne parce que A.-M. Schmidt, attardé aux Rhétoriqueurs et aux Baroques, n'en parlait pas ou presque. On s'étonnera de voir Saint-Simon relégué dans deux petites pages d'une critique étriquée alors que Fénelon s'étale sur le triple. De même il semblait possible, dans le mouvement littéraire des idées modernes, de citer plus d'une seule revue, et de mentionner au moins la *Revue Blanche,* la *Phalange* (Jean Royère n'est pas nommé) et *Commerce.*

Pour être logique avec soi-même, je ne reprocherai pas à ce volume la mise en place ici ou là de tel ou tel écrivain, ni les couleurs vraies ou discutables (à mes yeux du reste) sous lesquelles il est présenté, mais certaines omissions (Joë Bousquet par exemple) et certaines grosses erreurs d'optique (notamment à propos de la poésie occitane et courtoise, de celle du XVI^ème^ siècle ou du surréalisme). Il y a dans ce livre des temps morts et des temps vivants, des traités (comme ceux de R. Pernoud, de Scherer ou de Van Tieghem) et des articles personnels, attirants (ceux de A.-M. Schmidt, d'Etiemble, de Tortel) . Il y a de passionnants chapitres sur les littératures marginales, et celui, tout à fait neuf, de Robert

Escarpit, sur l'Histoire de l'histoire de la littérature. Il y a pour le lecteur, et c'est essentiel, de quoi réagir et « se faire une opinion ».

PIERRE GUERRE.

MEMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGEE, par SIMONE DE BEAUVOIR (*Gallimard*).

L'autobiographie n'est jamais un genre facile. Simone de Beauvoir s'y aventure avec beaucoup de sûreté. Il est vrai qu'elle est depuis longtemps passée maître dans un certain type d'essai au long souffle où la réflexion sur soi-même se mêle intimement à l'analyse philosophique, où l'expérience intérieure s'enrichit sans cesse de l'observation du monde. Ici, elle remonte le cours de sa vie avec autant d'aisance et de lucidité qu'elle a parcouru les grands espaces de l'Amérique ou de la Chine. C'est une nouvelle *Longue marche* patiente et scrupuleuse, et c'est aussi *Simone de Beauvoir au jour le jour.*

La première qualité de *Mémoires* de cette sorte doit être une certaine égalité de ton. Il est impossible de parler de soi avec enthousiasme. Il est également impossible de le faire avec retenue. Une autobiographie critique doit allier la discrétion à une extrême sincérité. Simone de Beauvoir y réussit parfaitement. Elle parvient à être modeste dans l'audace, sereine dans la condamnation, réservée dans la précision, juste dans l'impitoyable : c'est-à-dire *naturelle* dans la vérité. C'est une qualité rare. Elle est due au refus de la pose (dans le bien comme dans le mal, dans le « flatteur » comme dans le « peu flatteur ») et de la littérature. A cet égard on peut mesurer la distance qui sépare les *Mémoires d'une jeune fille rangée* d'un livre comme *Si le grain ne meurt* où Gide nous conduit lui aussi jusqu'au bout de son adolescence. Le récit de Simone de Beauvoir est intéressant, non parce qu'il est « écrit », mais parce qu'il est humain et vrai, parce qu'il est une recherche de soi.

Ce qu'il montre en effet, c'est comment l'auteur est devenu lui-même en se façonnant *contre* son milieu familial, *au contact* de certaines amitiés - Jacques ou Zaza, dont les destinées tragiques semblent avoir « libéré » le destin de Simone de Beauvoir - *au cœur* d'un foyer d'intimité intellectuelle : Garric, Nodier, Pradelle, puis le clan Herbaud, Nizan, Sartre (les dernières pages sont attendues avec impatience, parce qu'on y pressent la rencontre avec Sartre, décrite d'ailleurs avec une pudeur volontaire, sans éclat, non comme un événement, mais comme une calme évidence). En ce sens le livre avance, progresse sans cesse et, finalement, découvre les secrets d'un assez remarquable accomplissement de soi-même, dans la « conscience ». Cela est d'autant plus sensible que Simone de Beauvoir a rendu avec beaucoup d'art l'atmosphère étouffante, close, irrespirable, paralysante du monde bourgeois de son enfance. Il y a dans son livre un côté album de famille, photos jaunies, images mortes où se côtoient la tendresse et l'horreur, extrêmement réussi. Elle peint son père et sa mère sans complaisance, sans indulgence, sans injustice. Elle dit ce qui devait être dit. Elle prend définitivement ses distances par rapport à ces monceaux nauséabonds de mensonges, d'hypocrisies, de préjugés, dont l'humide confort a pourtant servi de serre à son adolescence « rangée » (cela surtout dans la remarquable peinture de la crise qui l'a amenée à perdre la foi).

Tel est ce livre. Les autobiographies intellectuelles sont à l'ordre du jour : Edgar Morin, Henri Lefebvre, peut-être demain Sartre... Mais celle-ci est l'œuvre d'une femme, et d'une femme qui ne triche pas avec elle-même. Il y flotte souvent comme un parfum d'amour manqué. Mais cela n'est pas triste. Parce qu'autre chose s'exprime sans cesse plus fortement, plus généreusement : « Etrange certitude que cette richesse que je sens en moi sera reçue, que je dirai des mots qui seront entendus, que cette vie sera une source où d'autres puiseront : certitude d'une vocation... ».

RAYMOND JEAN.

SOCIOLOGIE DE LA LITTERATURE, par ROBERT ESCARPIT (*Collection « Que Sais-Je ? ». Presses Universitaires*).

Dans une collection nécessairement inégale, où le bon et le moins bon voisinent, Robert Escarpit nous donne un livre en tous points excellent : par la nouveauté des problèmes qu'il pose et de l'esprit dans lequel il les aborde, par la clarté, la précision, l'aisance de l'exposé, par le souci de contribuer tout ensemble à définir la littérature en termes qui soient de notre temps et à fonder une politique culturelle, notamment une politique du livre, sur la connaissance exacte de réalités délibérément méconnues.

Sociologie de la Littérature : le titre suffit à dire l'originalité du propos, en ce qu'il rapproche deux termes d'ordinaire séparés. L'histoire de la littérature, telle qu'elle est communément écrite, ne se signale-t-elle pas précisément par l'absence de toute perspective sociologique véritable ? Robert Escarpit entend se placer à un point de vue radicalement différent : celui du fait littéraire dans sa forme la plus générale et des phénomènes sociaux qui le conditionnent. Tout fait de littérature - c'est son point de départ - supposant des écrivains, des livres et des lecteurs, des créateurs, des œuvres et un public, étroitement liés dans un système complexe d'échanges, c'est de ce système, de ce « circuit », qu'il se propose de donner une meilleure intelligence, en utilisant la classification de l'économie politique classique ; car le livre est le produit d'une activité créatrice, mais qui s'exerce dans des conditions données, économiques et sociales, dont l'influence sur la création est indéniable.

On s'aperçoit vite, à considérer l'écrivain dans le temps, que la population littéraire (l'ensemble de ceux qui écrivent) est susceptible des mêmes variations que la population générale. Une étude systématique des pyramides d'âges à travers les siècles, montre à l'évidence que tantôt elle rajeunit et tantôt elle vieillit, dans l'alternance des générations, comme disait Thibaudet, des équipes selon le terme plus souple que propose Escarpit. L'Equipe, dit-il, est le groupe d'écrivains de tous les âges (bien que d'un âge dominant) qui, à l'occasion de certains événements, prend la parole, occupe la scène littéraire et, consciemment ou non, en bloque l'accès. Il se demande aussitôt quels sont les événements qui provoquent ou permettent ces accessions d'équipes nouvelles. Voici la réponse : il semble bien que ce soient des événements de nature politique, comportant un renouvellement de personnel, changements de règnes, révolutions, guerres. Pour les trois derniers siècles, les données statistiques établissent que le renouvellement et le rajeu-

nissement de la population littéraire correspondent toujours à des périodes de détente ou à des fins de règnes. Le vieillissement des équipes en place correspond toujours à des raidissements politiques. Sans doute faudrait-il pousser plus loin l'analyse, mais l'enregistrement du fait est en soi d'importance, d'autant que les mêmes recherches, appliquées à la littérature anglaise, reflètent la même fidélité aux événements historiques. Il existe donc bien une solidarité profonde entre les faits littéraires et la vie de la cité.

Ecrire est de tous les temps. Ce qui est proprement du nôtre, c'est la diffusion massive de la chose écrite par les méthodes de la grande entreprise commerciale. Robert Escarpit, dans son analyse du mécanisme complexe de la distribution, est conduit à y distinguer plusieurs circuits, notamment le « circuit lettré » et les « circuits populaires ». Cette distinction repose non sur un jugement de valeur, mais sur une constatation de fait. Il y a en France vingt-cinq millions de lecteurs. Un ou deux millions seulement, grâce à leur formation, leur mode de vie, leurs loisirs, leurs ressources, peuvent participer de la « littérature lettrée », celle qui, plus tard, trouvera sa place dans les manuels de littérature, et qui est le fruit d'une série de sélections successives se limitant les unes les autres, par l'éditeur, par le libraire, par le lecteur lui-même. Les autres, qui ont aussi et au même degré des besoins littéraires, sont condamnés à ne les voir satisfaits que de l'extérieur et sous des formes trop souvent dégradées, par la reproduction mécanique de certains types d'œuvres dont le succès est traditionnellement assuré. Il y a donc un véritable « blocus social » de la littérature, une véritable aliénation culturelle des masses. Mais en outre, le public littéraire n'est pas un.

Ici encore, Robert Escarpit propose des distinctions nécessaires. Il y a le public-interlocuteur, celui que l'écrivain au moment d'écrire, a présent à la conscience et qui peut parfois se réduire à lui seul. Il y a le public-milieu, qui est le public possible de l'écrivain, auquel il se trouve lié par la communauté de culture, la communauté des idées, des croyances, des jugements, la communauté de langage, et qui lui impose, outre la langue, les genres et les formes littéraires, le style, le goût qui sont ceux de la société. Enfin, au-delà des frontières chronologiques, géographiques, sociales, il existe un immense public qui ne peut imposer à l'écrivain aucune détermination, mais dans lequel l'œuvre peut poursuivre son existence, par la lecture quelquefois, le plus souvent par ouï-dire, ou par quelque imprévisible métamorphose créatrice de mythes ; ainsi en est-il du public des circuits populaires pour les écrivains « lettrés », du public étranger, de ce public à venir qu'est la postérité.

Qu'est-ce alors que le succès littéraire ? Rien d'autre qu'un certain accord de l'écrivain et de son public. Le livre à succès est celui qui exprime ce que le groupe attendait, qui révèle le groupe à lui-même : et l'étendue et la durée du succès d'un écrivain dépendent des dimensions de son public-milieu.

Robert Escarpit ne se dissimule pas que son livre pose plus de problèmes qu'il n'en résout. Tel qu'il est, il indique des directions de recherches dont l'aboutissement peut contribuer à définir de façon précise un certain nombre de données qui sont essentielles à la notion même de littérature.

Sans doute, et l'auteur n'en disconvient pas, des problèmes sociologiques demeurent entiers. Celui du contenu de l'activité

esthétique, essentiellement historique et objectif, comme Hegel l'avait déjà profondément discerné ; celui de la littérature comme expression de la société et de son développement, comme forme de la conscience sociale, telle que l'a déterminé l'existence sociale ; celui de ses liens avec la structure sociale, prise dans sa complexité, ses contradictions, ses antagonismes, avec la pratique sociale, dont elle reflète le mouvement et traduit les exigences. De cette sociologie, Marx, Engels, Plekhanov, ont jeté les bases. Lukacs, Lefebvre, Thomson, Goldman, pour ne citer qu'eux, se sont efforcés d'avancer dans cette voie, où le progrès ne peut venir que de la multiplication des analyses historiques et des recherches concrètes. Mais ce n'était pas le propos de Robert Escarpit. Il y faudrait un autre livre, qui passe sans doute les forces d'un seul.

CHRISTIAN GRISOLI.

SOLEIL HOPI, par Don C. Talayesva (*Coll. Terre Humaine, Plon, éd.*).

Les Hopis sont des indiens établis dans l'Arizona, dont les poupées garnies de plumes constituent un des joyaux de la collection André Breton. Un ethnologue américain, Léo-W. Simmons, a obtenu d'un de leurs chefs, Don C. Talayesva, du clan du Soleil, de dicter son autobiographie, publiée sous le titre *Sun chief* et dont la traduction française, due à Geneviève Mayoux, est précédée d'une introduction de Claude Lévi-Strauss. Nous avons affaire à un document ethnographique exceptionnel. Talayesva y raconte son éducation indienne, puis scolaire et chrétienne telle que le gouvernement américain s'efforce de développer, enfin, son retour au pays, à ses coutumes et à ses traditions après une grave maladie que le chef interpréta comme un avertissement. « Le récit de Talayesva, écrit C. Levi-Strauss, réussit d'emblée, avec une aisance et une grâce incomparable, ce que l'ethnologue rêve, sa vie durant, d'obtenir et qu'il ne parvient jamais à réaliser complètement : la restitution d'une culture *par le dedans* ». Le lecteur non spécialisé sera frappé du *ton* de cet ouvrage : un mélange de naïveté, de simplicité, de sincérité et de sagesse qu'aucun livre autobiographique ne nous paraît avoir donné à ce jour. Son éditeur parle d'une « œuvre littéraire d'avant-garde ». Il se pourrait bien, en définitive. En tous cas le document est plus que singulier : il est inoubliable.

P. C.

BAUDELAIRE ET JOSEPH DE MAISTRE, par Daniel Vouga (*José Corti, éditeur*).

En sa première moitié, ce livre présente les idées de Joseph de Maistre. Il souligne bien sa conception d'une dégradation progressive de la Création, laquelle demeure toutefois dans la main de la Providence ; cette dernière peut toujours intervenir activement et, de plus, intervient passivement par le mécanisme mystique de la réversibilité de la faute, c'est-à-dire de la faculté du Juste (particulièrement du Juste par excellence, Jésus-Christ) de racheter par sa souffrance le péché de l'Injuste, de rétablir l'équilibre, de la sauver. Voilà en quelques mots le système philosophique des *Soirées* qui ne s'évade guère de l'ambiance chrétienne.

Le travail personnel de M. Vouga commence avec la seconde moitié de son livre : Baudelaire. On avait depuis longtemps signalé tel ou tel passage de Maistre comme source évidente de Baudelaire, lequel d'ailleurs a écrit lui-même que J. de Maistre et E. Poe lui ont appris à raisonner. Ainsi, le terme même de Héautontimorouménos. M. Vouga a eu la bonne idée de faire une recherche d'ensemble. Cela lui a valu une découverte importante ; c'est chez Maistre que Baudelaire a trouvé d'abord l'idée de la dégradation progressive de l'univers créé, idée qui semble bien inscrite dans *Les Fleurs du Mal.* Mais c'est à peu près tout ce qu'on peut retenir des parallèles proposés par l'auteur avec une application touchante mais suspecte et qui va jusqu'à la témérité lorsqu'il écrit par exemple, commentant à sa façon ce mot à première vue obscure de Baudelaire « identité des deux idées contradictoires, liberté et fatalité », basant l'espoir d'un réel progrès de l'humanité sur la somme des volontés personnelles : « Dans le cas, commente Vouga dans le but d'assimiler la pensée de Baudelaire à celle de Maistre, où tous les individus s'appliqueraient à progresser, le progrès, évidemment, serait réel ; *et* il *serait dû, moins à l'identité de la liberté et de la fatalité qu'à l'identification de la liberté* - qui aurait alors choisi de vouloir le bien - *avec la Providence* (*je pense, en effet, qu'on est en droit de substituer, mais dans le sens contraire à celui qu'aurait proposé Vigny, la Providence à la fatalité*) ». Mais nous ne sommes jamais en droit de substituer un terme à son contraire ; et lorsqu'il s'agit de Baudelaire, qui était un fin connaisseur de notre langue, nul doute qu'il n'a pas dit blanc pour noir, et nul doute que fatalité exclut providence, puisque la première est automatique, tandis que l'autre est consciente et volontaire. Or nous savons que toute la doctrine de Joseph de Maistre repose sur l'idée de Providence, d'espérance et de rachat par le Christ, toute l'œuvre de Baudelaire, sur l'idée de Fatalité aveugle et désespérante, d'irréversibilité de la faute et de négation du Christ. Si l'on ajoute, et M. Vouga est bien forcé de le reconnaître lui-même, que Satan n'a aucune place dans les développements de Maistre, alors qu'il mène tout le jeu chez Baudelaire, on voit mal comment l'auteur peut, et c'est son propos, expliquer tout Baudelaire par Maistre. De fait il y a, à la pensée baudelairienne, des sources bien différentes (que je viens de révéler dans mon *Secret de Baudelaire* ((1) annulant mon *Dieu de Baudelaire* dont M. Vouga a bien raison de critiquer un raisonnement imprudent). L'auteur a été victime d'un danger fort répandu : ayant découvert un aspect de la vérité, il l'applique systématiquement, et, entraîné par son système, il cherche à tout ramener à une seule notion. Il n'en demeure pas moins que la recherche était à faire et qu'elle a porté un fruit unique mais bien venu : la source de l'idée de dégradation universelle. Sur ce point le livre restera valable.

PAUL ARNOLD.

(1) Paru d'abord en traduction allemande (Henssel Verlag, Berlin, 1958).

PANORAMA DAS LITERATURAS AMERICANAS, par JOAQUIM DE MONTEZUMA DE CARVALHO (*Ediçao do municipio de Nova Lisboa, Angola 1958*).

Ce premier volume d'un gigantesque travail qui nous arrive d'Angola, a déjà son histoire. C'est cette histoire que nous conte son auteur Montezuma de Carvalho dans l'introduction antibiographique qu'il donne au recueil. On lit ainsi l'histoire d'une passion pour les Amériques, d'une sympathie profonde pour tous les peuples si particuliers qui font le continent américain. Peuples sont réalités. Dès le départ Montézuma de Carvalho nous renseigne sur le choix qu'il a fait : il s'agissait de rassembler en quelques volumes les réalités authentiques, les expressions nationales de ces peuples fortement vivaces qui, ayant appris à lire avec l'Europe, tendent de plus en plus (sinon de mieux en mieux) à se libérer des formes, des goûts, de l'empreinte européenne leur avait donnés. Ce travail, qu'on le comprenne bien, n'est pas fait contre l'Europe, mais à l'enseigne de l'Europe. Bien conduit, il peut mener les problèmes raciaux à résolution, car la première générosité de Montézuma de Carvalho est précisément cette compréhension profonde des personnalités ethniques, qui, contre Gobineau cette fois, refuse la supériorité d'une race sur une autre race, d'une civilisation sur une autre civilisation ; enfin puisqu'il s'agit de littérature, d'une sensibilité sur une autre sensibilité.

Montezuma de Carvalho ne refuse pas l'héritage européen, pas plus qu'il ne dresse son ouvrage comme un panégyrique de l'âme précolombienne, il pense avec juste raison que les nouvelles populations américaines sont issues de ce métissage, de cette interpénétration intime qui va donner une autonomie actualisée au continent américain. « Les chromosomes peuvent être européens - dit-il - mais les mutations sont américaines ».

Les références de ce travail collectif le situent parfaitement : De Gilberto Freyre à Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Jorge Icaza, Juan Liscano, et Miguel Asturias, tels sont les collaborateurs prévus. Ajoutons que la publication a été faite aux frais de la Chambre de Commerce de Nova Lisboa en Angola, aucun éditeur portugais n'en ayant accepté et la charge et le risque. Rendons ici, à travers la gratitude exprimée par Montezuma de Carvalho, hommage à l'esprit libéral de cet organisme, qui parraine ainsi une œuvre véritablement humaine et parfaitement désintéressée. Nous rendrons compte dans le détail, au fur et à mesure de leur publication, des traités particuliers concernant chaque expression nationale, ce Panorama devant s'étendre de l'Alaska à la Terre de Feu.

JEAN TODRANI.

ENTRETIENS AVEC CEORGES CHARBONNIER, par ANDRÉ MASSON (*Julliard*).

Voici, publiés en volume, les entretiens radiophoniques de G. Charbonnier et André Masson. C'est, à ma connaissance, la deuxième fois que le surréalisme est évoqué devant le micro par un des acteurs de l'aventure surréaliste. La première fois ce fut par André Breton lui-même. Evidemment le ton comme le contenu

des entretiens varie beaucoup de l'un à l'autre. Breton parle en chef de groupe et en théoricien du mouvement ; même s'il le fait avec modération, en s'efforçant au maximum de compréhension envers ceux qui ne partageaient pas ses vues, il ne se départit pas d'une certaine rigueur et du souci de logique indispensable à qui veut prévenir les malentendus et réduire les objections. Masson, au contraire, qui fut assez tôt un hérétique dans le surréalisme et qui ne parle qu'en son nom, se préoccupe moins de dialectique et examine les situations, les problèmes passés en fonction de ses préoccupations et de ses recherches. D'où un accent passionné, une brusque véhémence succédant à des hésitations, à des redites : l'inquiétude se mêle aux certitudes dans un esprit qui cherche sa vérité.

Masson dans le surréalisme, je veux dire dans un groupe surréaliste, c'est encore l'histoire d'une vocation manquée. Il n'est pas le seul, certes, à avoir assez tôt jeté aux orties la soutane du lévite : mais comment cet anarchiste-né, cet être de premier mouvement, préférant le réflexe à la réflexion et la force de l'idée à la suite dans les idées, eût-il pu accepter une doctrine qui allait à un certain moment - 1925 - poser plus sur la raison, une raison marxiste, que sur l'automatisme et l'onirisme ? Un mot de lui, pris entre cent, suffit à marquer l'ampleur de la divergence. « Je suis sûr, dit-il, que l'artiste ne peut pas s'occuper d'une manière active de politique, pour cette simple raison, c'est que l'artiste et le poète doivent être les créateurs d'eux-mêmes ». Il était bien question de cela, dans le groupe, en 1925 !

Ce n'est pas seulement son horreur de toute discipline, son comportement vital qui l'éloignait de l'esprit d'école ou de secte, mais aussi le choix de ses maîtres à penser ou à vivre : Nietzsche, Dostoïevsky, détestés des surréalistes, et dont le culte conduisait à Bataille plutôt qu'à Breton. « Moi, en principe, dit-il également, je trouve que là où il y a intensité, il y a vie. Et dès qu'il y a vie, c'est sacré ». Propos qui s'écarte fort du surréalisme orthodoxe pour qui la vie et ses manifestations : le sang, le goût du bonheur, l'érotisme (antithèse de l'amour-passion) sont au moins suspects. Il déclare ailleurs : « ... quand je n'aime pas quelque chose, c'est affaire de goût et jamais de morale ». Or, le surréalisme, lui, fut souvent « affaire de morale », quitte à baptiser celle-ci anti-morale.

Mais alors, dira-t-on, en quoi Masson fut-il surréaliste ? Il le fut par sa passion de la liberté dont il a trouvé un moment ici l'expression parfaite. « C'est le seul mouvement libérateur, la seule idée libératrice qu'il y ait eue en France ». Et c'est cela qui l'a uni assez fortement à Breton pour que les divergences d'idées, les oppositions de tempérament n'aient pas réussi à empoisonner leur ancienne amitié des relents de rancunes acides. C'est souvent un *tendre* (« Je me suis alors aperçu que j'avais quand même des côtés tendres »), en même temps qu'un nerveux soudain porté à l'extrême violence ; incapable de considérations tactiques : en somme, un isolé qui a vécu en marge d'un mouvement à qui il doit beaucoup et qui lui doit beaucoup. « Tout surréaliste qu'on ait pu le croire, Masson était un solitaire », écrit Limbour dans sa préface aux *Entretiens* (souvent injuste à l'égard des compagnons de jadis)... Mais pourquoi pas un surréaliste solitaire ?

VICTOR CRASTRE.

DON JUAN ET LE DON JUANISME, par Gregorio Maranon (*Stock*).

Ce n'est pas la première fois que le professeur Marañon parle de Don Juan. Le personnage lui est sympathique et familier, tout autant que les thèmes psychologiques qu'il incarne. Il représente à ses yeux - et là réside l'originalité de l'analyse - non pas le symbole d'une réussite masculine affirmée que la tradition populaire se plaît à y voir, mais au contraire un type de virilité équivoque dont le secret est une curieuse indifférenciation de l'instinct sexuel : pour Don Juan tout est bon, à la limite il est peu-être homosexuel. Cette thèse de G. Marañon s'appuie sur la conviction profonde que tout amour vrai, authentique, viril s'exprime dans le choix d'un objectif sexuel déterminé - sinon unique.

Elle est défendue avec intelligence et souvent avec humour. L'histoire l'éclaire puisque l'auteur s'efforce de nous montrer que l'*original* de Don Juan était le Comte de Villamediana, noble espagnol de la Renaissance, dont le comportement « diffus » s'explique par une certaine atmosphère mystico-sexuelle traditionnellement entretenue en Espagne (et notamment par l'Inquisition, dans le monde clos des couvents) .

Des variations sur la vieillesse de Don Juan et une brillante « autopsie » de Casanova considéré comme la meilleure *approximation* concrète du prestigieux séducteur enrichissent et complètent ce pénétrant portrait psychologique.

RAYMOND JEAN.

LE ROMAN

LA SEMAINE SAINTE, par ARAGON (*Gallimard*).

Probablement un chef-d'œuvre. Mais au sens précis du terme : l'ouvrage que tout bon ouvrier aspirant à la maîtrise devait soumettre à l'examen d'un jury. Aragon a passé son examen avec un extraordinaire brio. Il faut l'en louer. Venu de lui, le titre *La Semaine Sainte* est déjà une trouvaille. Mais le livre tout entier en est une plus belle encore : le labeur de l'historien mis au service d'un exercice de très haute école.

Ce commentaire n'a rien de restrictif. Je prends l'œuvre pour ce qu'elle est : un roman de six cents pages qui raconte la retraite de Louis XVIII et de sa suite, de Paris à Béthune, devant Bonaparte revenu de l'île d'Elbe. Personnellement je ne vois pas là un des épisodes les plus colorés ou les plus attachants de l'histoire de France, mais je crois comprendre qu'Aragon y a vu un de ces « moments » privilégiés où l'on peut saisir l'histoire en train de se faire, à chaud, non pas organisée, pensée, dominée, schématisée, mais spontanée, désordonnée, grouillante de vie et pleine de contradictions. A ce stade elle « sécrète » des problèmes qui, visiblement, passionnent l'auteur : celui de la constitution de la nation française, celui de la trahison, le drame d'un pays divisé contre lui-même. Surtout, elle n'est plus *faite* par des individus, par telle ou telle grande figure, mais par le peuple, par une collectivité indifférenciée dont les membres nous sont présentés moins comme des personnes que comme des espèces : princes, généraux, grandes dames. Là est certainement le projet essentiel d'Aragon : substituer au héros individuel du roman traditionnel un héros collectif. Sur ce plan, si l'on se réfère aux options politiques de l'auteur, je dois dire que le livre me paraît orthodoxe.

Est-il pour autant un bon roman ? C'est plus difficile à décider. Toute tentative de ce genre aboutit fatalement à saisir la réalité au niveau des apparences, des formes, des rythmes, du mouvement, de la couleur. C'est un domaine où Aragon se trouve extraordinairement à l'aise, mais est-ce vraiment le domaine du roman ? N'est-ce pas plutôt celui du cinéma (d'un Eisenstein par exemple) ou de la peinture ? Ce n'est peut-être pas pour rien que le seul personnage un peu saillant de ce livre est un peintre, Théodore Géricault, « qui avec orgueil se disait *Naturalista,* et c'était là un mot plein de fureurs et de défis » (p. 102). Ces défis sont bien ceux d'Aragon, qui a fait avec virtuosité du Gros, du Meissonier, du Géricault, non seulement dans la forme mais dans le sujet. Il donne d'ailleurs très clairement son ouvrage pour une « grande composition peinte » (p. 233). Hélas, le roman a peut-être besoin d'une autre matière, et tout simplement de quelque chose de plus humain.

Car, au fond, une grande fresque de ce genre manque d'humanité. Dieu sait pourtant si elle est animée, mouvante, traversée du début à la fin d'un rythme de galop (les cavaliers y fourmillent). Elle n'en a pas moins quelque chose de dense, de compact, d'opaque qui décourage. La foule est là. L'histoire est là. Les chevaux piaffent. L'homme, où est-il ?

Le romancier, lui, bien sûr, est présent partout. Il va, il vient, il nous interpelle, il intervient sans cesse dans le cours du récit avec une folle impertinence. Il invente un « parler » prodigieux où le *tu*, le *il*, le *je* alternent frénétiquement. Ce n'est plus l'auteur qui parle, c'est vous, c'est moi, c'est *l'autre*. La langue est drue, nerveuse, populaire, familière, noble, vulgaire, libre avec la grammaire comme avec l'usage. Le style aussi est collectif (et le dialogue, signe visible de l'individuel et de l'humain est impitoyablement - et comme par ascétisme - banni).

Grâce à quoi Aragon nous réveille et nous garde assez de souffle pour que nous ne soyons pas immergés sans rémission dans le flux uniforme de ce grand livre linéaire.

RAYMOND JEAN.

LES CORPS ETRANGERS, par JEAN CAYROL (*Ed. du Seuil*).

Si l'on essaie de faire le point du roman contemporain français, on s'aperçoit bien vite que ce qui sépare les romanciers ce n'est pas la technique, le style, la langue, distances qui viendront plus tard et pour d'autres yeux, mais l'attitude du romancier par rapport à ses héros, et au plus loin les rapports de ces héros et de l'homme concret. Tous les héros de Jean Cayrol sont situés. Dans une certaine mesure on peut dire que la plupart des romans de Cayrol sont des romans de guerre. Expliquons-nous. Tous ses personnages sont des êtres modifiés, ruinés, déterminés par la guerre. On sait combien Jean Cayrol a vécu cette conscience de la défaite, on sait, (mais le sait-on encore ?) combien les hommes d'aujourd'hui ont été révélés par cette guerre, et que leurs comportements et leurs problèmes sont un comportement et des problèmes de bouleversement (la guerre, bien sûr, jouant souvent l'office de symbole). Ce n'est pas la justification, la conquête, ce n'est pas la guerre claire qui importe, qui est opérante, mais l'aspect destructeur de la guerre, destructeur dans les corps et dans les âmes. Or ces « corps étrangers » sont issus du désordre de la guerre et accumulés par elle sur Gaspard le héros. Le romancier ainsi ajoute ses propres dimensions à une réalité détruite, démembrée, il faut que cette réalité éclate pour qu'il puisse la recouvrir de son ordre. A travers la guerre, Cayrol illustre et il ne peut pas, il ne peut plus être un romancier de la splendeur, de la promesse, il prend les hommes où ils sont, sans les aveugler, sans les faire sortir de cette condition. Cette attitude est elle chrétienne ? Elle a touché un moment celle de J. Green, mais s'en est si bien éloigné...

Il est difficile de donner des *Corps étrangers* directement une vue d'ensemble. Autant le *Déménagement*, ou *La gaffe*, derniers récits publiés par Jean Cayrol, avaient une courbe, une intention claire (bien que par essence sinueuse, etc..., etc.), autant *Les Corps étrangers* est un livre ambigu, hérissé, marquant sûrement pour Jean Cayrol un tournant de son œuvre romanesque sinon de sa pensée romanesque. Ce dernier roman, pourtant, appartient encore à l'univers de Cayrol, les enfants y ont le même langage merveilleux et maladroit, les vieillards le même goût des proverbes et le même don de voyance, les petites misères sont toujours là,

sous formes d'objets, d'accidents, de chagrins, de rencontres. Et c'est encore le monologue intérieur que tous les personnages de Cayrol portent en eux, qu'ils cherchent à placer à haute voix sans y parvenir jamais. Or, dans *Les Corps étrangers,* ce monologue intérieur éclate, renverse toute structure de la réalité et toute convention pour que puisse un instant s'affirmer un être.

Un homme de quarante ans, Gaspard, enfermé dans une chambre avec une bouteille de cognac et la nuit, tente de se raconter sa vie. Il ne cessera de se mentir, de se reprendre, de faire des retours en arrière, des aveux et de fausses confidences, s'annulant l'une l'autre, dans un étonnant crescendo. Sa vie ? Paysan, enfant abandonné, valet de ferme, soldat, trafiquant de marché noir, puis les petits métiers de l'après guerre, la combine, le larbinage. C'est un être sans jeunesse aux prises avec plus mauvais que soi, il n'y aura de lumière dans ce livre qu'avec l'amour que se prêtent furtivement ces êtres.

Pourquoi tant de mensonges ? Pourquoi inventer plusieurs enfances, plusieurs vols, plusieurs amours ? Nous le savons par le titre lui-même du roman, « ces corps étrangers » multiples, qui n'attaquent pas l'être, ne le transforment pas mais se contentent de l'empêcher. Et toutes ces vacuoles de l'être, insolubles parce que Gaspard n'a pas de raison, pas de vie, pas de force, vont s'accumuler en lui et l'acculer au seul acte définitif, le crime. Et ce crime de Yolande sera pour lui en même temps une délivrance comme lorsque au cinéma, quand on donne la lumière s'en vont tous les phantasmes. Rien n'est plus solitaire que ce héros. Moll Flanders était menteuse et voleuse mais ce n'est plus du même mensonge qu'il s'agit, celui du personnage de Cayrol est un mensonge essentiel, car au moment où l'on croit tenir le fil authentique de cette vie à facettes, que va-t-on trouver ? Un homme en face d'un crime, en face d'un présent. Et cet homme en acte, au présent, n'est-il pas justement celui que nous poursuivons ? (on pourrait penser que la direction donnée à la revue « *Ecrire* », par Jean Cayrol, est à la clé de ce problème : trouver coûte que coûte un présent). Nous suivons Gaspard, et pour chacun de ses mensonges nous tombons dans le panneau. Cayrol a ses raisons pour nous bousculer : le mensonge est-il une morale ou une maladie ? Gaspard est-il un salaud ? On pense bien que Cayrol ne s'arrête pas à ces simples catégories ; mais à travers les fabulations de son singulier héros il veut toucher à l'homme instable, survivant d'un monde, nourri de conflits, sans être préparé seulement à les nommer.

L'indication la plus précieuse que donne le romancier des « *Corps étrangers* » c'est cette chambre condamnée dont la porte a été oubliée depuis longtemps, et que Gaspard ouvre presque par hasard, pour y découvrir un mobilier tombé en poussière, un lit déchiré par le temps, un cadavre. Gaspard referme la porte, refuse le jardin secret. C'est ce jardin secret qui toujours transpire sur le réel dans l'œuvre de Jean Cayrol. On dira poésie et on n'aura rien dit. (Songez par exemple aux mensonges déjà et au pouvoir du passé dans la Cate du *Déménagement*).

Quant à cet absurde de la fabulation, de l'invention saugrenue et systématique, et à l'ordre de ce absurde, sont-ils bien différents de l'absurde d'une page de journal au hasard déchirée et parcourue, et de l'ordre de cet absurde quotidien ?

JEAN TODRANI.

ZAZIE DANS LE METRO, par RAYMOND QUENEAU (*Gallimard*).

Il y avait jadis, dans je ne sais quelle émission de radio, un ventriloque dont le talent consistait à faire alterner des propos sérieux avec les commentaires supposés d'une fillette « rosse ». Elle était aigre et délurée pour la plus grande satisfaction du public. Voilà à quoi me fait penser Zazie.

L'encyclopédiste Queneau lui délègue toute sa joyeuse férocité avec pour mission d'étaler la bêtise - une bêtise proche du plus solide bon sens - en s'en repaissant philosophiquement. Cette forme d'humour acidulé est bien dans sa manière. *Le Dimanche de la vie,* son dernier roman, infléchissait pourtant cela dans le sens de l'ennui et de l'absurde. Ici c'est bien différent. Nous retrouvons la veine de *Loin de Rueil, Pierrot mon ami,* avec cet extraordinaire sens du Paris populaire, du petit peuple de la rue, du monde des bistrots, du vin blanc sur le zinc, des trottoirs et bien entendu du métro, où Queneau nage - à la lettre - comme un poisson dans l'eau. Cela ne s'explique que par une fréquentation, une pratique quotidienne, intime de ce Paris, c'est-à-dire une sympathie rageuse ou un profond réalisme. Le livre est en outre salubre, nerveux, drôle, parce que l'auteur a su mettre au service de l'incongruité qu'il cultive un langage qui est un chef-d'œuvre permanent d'invention, de recherche verbal, de travail phonétique et sémantique (illustration parfaite des premiers essais de *Lettres, bâtons, chiffres*). Il y faut mieux qu'une technique : un don, un instinct du « populaire » que seul possède le poète Queneau.

Et puis, il y a cette étonnante Zazie, plus ou moins cousine de la *Lolita* de Nabokov (ce genre de personnage est dans l'air), « nymphette » elle aussi - suffisamment pour éveiller le lecteur - et sale gosse, chipie - suffisamment pour le remettre à sa place !

RAYMOND JEAN.

LE REPOS DU GUERRIER, par CHRISTIANE ROCHEFORT (*Grasset*).

On boit beaucoup dans ce livre. On y est ivre de temps en temps. Dans *Au-dessous du volcan,* de Malcolm Lowry, on est toujours ivre. On y fait l'amour autant qu'on y boit, comme des chiens et même plus. Découverte pour la femme, révélation c'est trop dire, que celle du plaisir, et qui en fait l'esclave du mâle, du reste complaisant. Tout, ou à peu près, y est jugé, comme dit Mauriac, par « l'immonde mot de trois lettres ». Jugement qu'on ne peut pourtant renvoyer aux sombres héros du roman. Lui, c'est un raté, la bombe atomique n'est pas une excuse. Il souffre, comme Artaud (et c'est lui faire beaucoup d'honneur que de formuler cette comparaison) d'une impossibilité fondamentale à être - sinon un raté parfait, un alcoolique incurable dont la puissance sexuelle étonne. « L'amour, dit-il, c'est une euthanasie ». Elle, l'esclave de son plaisir, par sa soumission illimitée, elle fait que l'homme ne peut plus se passer d'elle ; le vrai tyran, c'est elle. Elle aurait dû dévorer sa proie. Personne, ni rien, n'a pu sauver le héros de Malcolm Lowry, ni Artaud, et c'était mieux ainsi - du moins plausible, dans leur nature.

Je me demande pourquoi on a donné à cette installation dans les enfers - de l'abjection devenue délectable - le prix de la Nouvelle Vague. Comme peut-on s'intéresser à une déchéance, à un érotisme cynique, quand on a l'âge de Juliette et de Roméo ?

Reste que l'alcool distillé par Christiane Rochefort est d'une force peu commune ; les autres romans de l'année ne sont en comparaison que de l'eau sucrée ou fade.

PIERRE MATHIAS.

LES DEVOYES, par PAUL ARNOLD (*Albin-Michel*).

Trente lettres d'un jeune homme à un de ses camarades composent le dernier roman de Paul Arnold. C'est un texte terrible, entièrement noir et sans issue, un monologue que n'interrompt aucune trève, aucun écho.

Tout ce qu'on a dit sur la jeunesse dévoyée, tout ce qu'on a pu voir dans les plus sombres films et lire dans les plus lamentables faits-divers, tout est réuni dans ces pages, en masse compacte et comme indélébilement *isolée*. Le récit semble saisi dans le langage même, et la substance, du mal. Ce document, dont Paul Arnold affirme qu'il est vrai (et on peut le croire !), me semble déborder beaucoup son objet : la jeunesse délinquante d'aujourd'hui, pour arriver tout naturellement à un portrait de monstre : un jeune voyou qui vole, viole, ment, frappe, dégrade absolument tout ce qu'il approche, ne connaît aucun amour, aucune amitié, aucun sentiment d'aucune nature, ignore aussi bien la sensualité que l'érotisme, le désir que le bonheur, la mort que la vie. Il est l'injure, l'ordure, l'abjection.

Il a fallu à Paul Arnold tout son talent d'écrivain, et je dirai même de traducteur, sa sobriété, son sens de l'exactitude, pour obtenir des effets de son style ce mimétisme sans défaillance qui étale au cours de ces trente lettres une vision de la brute absolue et pleine de son expérience de brute, d'autant plus affreuse qu'elle se situe chez un être jeune. Il y a dans ces pages une opération mentale presque impossible à définir : l'absence totale de romantisme, si l'on veut. L'absence pathologique de romantisme.

Le mot le plus terrible du livre est à la fin, quand de la prison le jeune criminel écrit une dernière fois à son camarade, et se prépare à envoyer trois missives - à sa mère, à une jeune fille, au Juge d'instruction - de la plus immonde hypocrisie. « Il va falloir faire des platitudes » dit-il. C'est avec des traits pareils que Paul Arnold, dans ces *Dévoyés*, ajoute un cycle à l'enfer.

YANETTE DELETANG-TARDIF.

LA PHILOSOPHIE

INTRODUCTION A LA METAPHYSIQUE, par MARTIN HEIDEGGER, traduction de GILBERT KAHN (*Collection Epiméthée. Presses Universitaires de France,* 1958).

Il s'agit là du texte revu de cours donnés par Heidegger en 1935, donc venant après *Sein und Zeit* et avant *Holzwege.* C'est à cet ouvrage qu'il faut avoir recours pour étudier les rapports de la pensée de Heidegger et des philosophes présocratiques considérés par ce dernier - comme par Nietzsche, mais à des titres légèrement différents - comme les véritables philosophes de l'occident.

Qu'est-ce que la métaphysique ? se terminait par une question : « pourquoi, somme toute, y a-t-il de l'existant plutôt que Rien ? ». Mais cette question implique une question préliminaire : qu'est-ce que l'Etre principe des étants ? Telle est la question que Heidegger met en question dans cet ouvrage ; il ne l'aborde pas en l'intégrant dans une ontologie qui ne serait qu'un système de l'Etre, mais en l'éclairant selon une perspective historique qui tente de nous montrer qu'un renouveau de notre civilisation n'est possible qu'à la condition d'un retour à son origine véritable : la pensée des présocratiques.

Une grande partie de l'ouvrage est consacrée à des considérations philologico-philosophiques à l'occasion desquelles Heidegger étudie l'étymologie du mot « être », celle de « physis », de « logos » et d' « alètheia », cherchant ainsi dans l'initial plus qu'un archaïque, mais un originaire qui initie. Etymologiquement « physis » signifie « croissance » et « éclosion », la « physis » des présocratiques est un déploiement de l'Etre dans lequel Etre et Apparaître ne font qu'un : l'apparaître est l'apparition de l'Etre et non cette apparence trompeuse à laquelle nous sommes habitués depuis Platon. « Logos » signifie étymologiquement « rassemblement », parler c'est donc « recueillir » ; il y a donc une identification possible de la « physis » et du « logos » dans la mesure où celui-ci est la révélation et le rassemblement de l'Etre de l'étant que la Nature montre à l'homme. C'est pourquoi la vérité est dévoilement, comme nous le montre l'étymologie de « alètheia », elle découvre ce qui était couvert, ce qui était caché. Aujourd'hui l'Occident a oublié le message des présocratiques : du logos nous sommes passés à la logique devenue une technique de la pensée séparée de la nature et la jugeant - la vérité n'est plus un dévoilement, une ouverture de l'Etre, mais une relation prédicative - la Nature n'est plus considérée comme une croissance de l'Etre, mais comme l'objet de la physique - le Devenir n'est plus considéré comme une croissance, mais comme un transport d'un lieu à un autre. Aujourd'hui nous sommes dominés par les techniques, nous avons introduit une séparation entre un monde des idées prétendu véritable, et le réel ; c'est pourquoi, alors

que chez les premiers Grecs nous ne rencontrions aucune distinction entre le physique et l'éthique, nous assistons aujourd'hui à la naissance de théories des valeurs qui cherchent à compenser la déchéance et la perte de l'Etre que nous avons consommées, en intrônisant la nouvelle notion du devoir-être.

La philosophie doit avoir pour tâche de triompher du nihilisme oublieux de l'être et soucieux de l'étant ; elle doit poser la question de l'Etre en allant jusqu'aux limites du Néant.

C'est ici que nous nous trouvons en face de la difficulté fondamentale de cette philosophie : que dire de l'Etre principe des étants particuliers, si les étants particuliers nous cachent l'Etre ? Cette philosophie de l'Etre et du Logos n'est-elle finalement qu'une ontophanie, qu'une logophanie, et pour tout dire qu'une ontothéologie qui n'ose se dire telle ?

Rappelons que l'ouvrage de Jean Wahl : *Vers la fin de l'Ontologie* (Sedes, 1956), constitue une étude critique très minutieuse de cet ouvrage important de Heidegger.

JEAN BRUN.

L'HOMME ET LA TECHNIQUE, par Oswald Spengler, traduit de l'allemand par Anatole A. Petrowsky (*Gallimard,* 1958).

O. Spengler était surtout connu en France par son *Déclin de l'Occident,* le présent ouvrage est la traduction d'un texte de 1931 postérieur au précédent. Dans ce livre, souvent sonore mais toujours suggestif, Spengler brosse à grands traits le passé, le présent et l'avenir de la technique, définie comme « tactique vitale ». L'homme, nous dit l'auteur, incarne la forme la plus haute de vie librement mouvante dans la mesure où il est un « animal de proie » ; son éthique est celle d'un carnivore qui attaque et cherche sa proie, l'éthique de l'herbivore est au contraire celle d'un être destiné à demeurer une victime qui fuit et se dissimule. Mais sur les autres animaux de proie, l'homme a deux privilèges éminents : celui de la main qui lui permet de se confectionner une arme en fonction de ses idées personnelles, celui du langage qui lui permet l'action collective concertée.

Si les Vikings du sang ont été les grands aventuriers de l'histoire, les Vikings de l'esprit ont été, à partir du XIII^me^ siècle, les grands aventuriers de la connaissance, animés par la soif du pouvoir et du butin intellectuel. Aujourd'hui nous assistons au développement de l'entreprise faustienne dans laquelle l'homme cherche à construire lui-même un monde, un monde miniature de la création, un monde se mouvant comme le vaste univers par la seule vertu de ses propres forces. Le prêtre-expert de la machine tente d'apporter à l'homme le salut par la technique.

Toutefois cette technique a élaboré un monde artificiel qui pénètre le monde naturel et l'empoisonne, si bien que la pensée faustienne commence à ressentir la nausée des machines et que les hommes tentent de fuir la civilisation moderne en se réfugiant dans des pays où subsistent encore des conditions de vie primitive, en se sauvant dans toutes les fuites ou dans le suicide.

Spengler achève son livre en reprochant aux blancs d'avoir gaspillé leurs « privilèges » et d'avoir offert « avec complaisance » leur savoir technique aux peuples de couleur. Ceux-ci utiliseront leurs armes contre la civilisation faustienne qui périra. La lâcheté consiste à croire qu'il y a encore une issue, une espérance, et notre devoir consiste à mourir debout à notre poste.

On retrouvera dans ce livre les thèmes du vouloir-vivre schopenhauérien et de la volonté de puissance nietzschéenne avec tous les débouchés possibles sur le racisme et les romantismes de la mort utilisés par les politiques de l'épopée biologique de type nazi. A ce titre la lecture de cet ouvrage est irritante. Mais on y trouvera aussi une mise en question profonde et lucide de la civilisation technique considérée comme entreprise faustienne.

JEAN BRUN.

DU MODE D'EXISTENCE DES OBJETS TECHNIQUES, par Gilbert Simondon (*Aubier, Editions Montaigne*, 1958).

Partant de cette idée que l'opposition entre l'homme et la technique ne recouvre qu'ignorance et ressentiment témoignant de la non connaissance de la machine, l'auteur se propose de jeter les bases d'un humanisme de la technique où l'homme pourra être l'organisateur permanent d'une société d'objets techniques qui ont besoin de lui tout comme l'orchestre a besoin d'un chef qui le dirige.

Dénonçant les mythes du robot et de certaine cybernétique, Simondon montre que l'homme représente l'ensemble des machines en tant qu'il est la pensée visant toutes les machines. Notre civilisation doit chercher à intégrer la réalité technique à la culture universelle pour parvenir à une sagesse technique, à une technologie, qui serait un œcuménisme des techniques s'opposant aux violences technocratiques de ceux qui se proposent de reprendre le rêve de Faust.

L'ouvrage de Simondon abonde, surtout dans les premiers chapitres, en indications précises, riches et suggestives sur les fonctions et le fonctionnement des machines, sur la genèse de l'objet technique concret et les hypertélies techniques. Les dernières pages, dans lesquelles l'auteur nous dit qu'« il faudrait pouvoir découvrir un mode social et économique dans lequel l'utilisateur de l'objet technique soit non seulement le propriétaire de la machine, mais aussi l'homme qui la choisit et l'entretient », sont peut-être moins convaincantes.

Il serait particulièrement instructif de faire suivre, ou précéder, la lecture de cet ouvrage de celles de *L'homme et la technique* de Spengler et de *La question de la technique de Heidegger* (in *Essais et conférences*).

JEAN BRUN.

LES ARTS

HISTOIRE DE L'ART, Tome I : De la magie à la religion, par Louis Hautecœur (*Flammarion*).

Notre temps, qui est celui d'une civilisation de l'image, a déjà abusé des pouvoirs de la photographie. On connaît des histoires de l'art, ou des histoires de certains arts, et non des moindres, qui ne sont finalement que des suites d'images, le texte étant réduit à des considérations esthétiques personnelles ou particulières, destinées à renforcer encore les images. Celles-ci, par l'abus des reproductions de fragments et des angles de vues, par l'exploitation des ressources modernes de l'objectif photographique, finissent par déformer la vérité plastique, quelle que soit l'intention de leurs auteurs. Aussi en arrive-t-on à ce paradoxe : trouver originale une Histoire de l'Art comme celle de Louis Hautecœur, parce qu'elle n'a pas recours aux images. Non pas que l'on souhaite voir disparaître à jamais les illustrations de cette sorte d'ouvrages. Mais on aime trouver un exposé complet et des renseignements précis, une étude des arts depuis la préhistoire jusqu'à l'art roman où l'on apprend non pas à voir, mais à connaître. Louis Hautecœur n'a pas eu recours à la spécialisation. Il n'a pas demandé à des historiens d'art spécialisés de rédiger sous sa direction les divers chapitres de l'ouvrage. Grâce à son érudition universelle et à ses connaissances historiques il assume la charge de traiter dans ce premier volume, non seulement des arts de l'antiquité, mais encore de ceux du haut Moyen Age, des arts des pays musulmans et de l'Extrême-Orient et enfin de ceux des civilisations d'Amérique précolombienne, d'Afrique et d'Océanie. Sous le signe de l'unité de pensée, ce livre, limité certes à l'essentiel, témoigne de qualités de clarté et d'aisance qui rendent sa lecture non seulement attrayante, mais profitable.

P. E.

(Un volume, 678 pages. Prix 1.950 francs).

L'AVENTURE DE L'ARCHEOLOGIE, par C.-W. Ceram (*Hachette*).

C.-W. Ceram avait démontré, en publiant *Des Dieux, des Tombeaux, des Savants,* qu'il avait l'intuition de l'engouement possible d'un vaste public contemporain pour les questions archéologiques. L'audience de son livre, et les nombreuses publications faites depuis sur le même sujet, ont démontré à l'édition l'intérêt de ce domaine de la science du passé : le récit archéologique devenait une sorte de genre mixte entre le roman d'aventure, presque le roman policier, et l'ouvrage d'érudition. Mais Ceram nous révèle aujourd'hui qu'en même temps qu'il écrivait son premier livre, il en concevait un autre également original, basé sur les pouvoirs évocateurs de l'image. Ce livre c'est *L'Aventure de l'Archéologie.* Il s'agit non pas d'adjoindre à un texte des illustrations repères, simplement légendées, mais de constituer un « livre d'images à lire ». Chaque photographie de document est suivie

d'un commentaire la reliant à la photographie suivante, l'ensemble constituant une histoire de l'archéologie vivante et attractive.

L'Aventure de l'Archéologie aura sûrement la même réussite que *Des Dieux, des Tombeaux, des Savants.* C. W. Ceram se défend d'avoir voulu faire un ouvrage de vulgarisation : « Je ne suis pas un scientifique, mais un écrivain qui retrace l'évolution d'une science en observant, comme il est normal, un principe littéraire : la réalité vue à travers un tempérament ». Ce tempérament est celui d'un guide intelligent, qui connaît parfaitement les effets qui portent sur le lecteur, qui a le sens de la clarté du récit comme celui des détails frappants, mais qui ne se départit jamais de la probité historique ni de ses devoirs vis-à-vis de la vérité archéologique. En fait, Ceram a créé un genre qui lui est assez personnel, et il montre qu'il est capable de se renouveler et d'utiliser toutes les ressources qu'offrent aujourd'hui les images. Peut-être que des ouvrages, même scientifiques, qui se fonderaient sur la vision directe du document, préalable aux déductions ou aux enseignements que l'on peut en tirer, et qui procéderaient d'un document à un autre pour aller d'une idée à une autre, seraient plus démonstratifs que ceux qui ont recours aux méthodes traditionnelles. Ce qui n'était sans doute pas possible, et même pas pensable, à des époques où l'illustration dessinée était coûteuse, maladroite et infidèle, devient à notre époque nécessaire, souhaitable en tous cas. La photographie permet une espèce de contact direct avec l'objet photographié qui peut bouleverser l'ambiance même de la connaissance archéologique. Ceram, encore une fois, ouvre une voie, et ce n'est pas le moindre intérêt de son livre.

P. G.

LA GRECE ANTIQUE, par Eléonore Bille De Mot ; photographies de Louis Frédéric (*Editions des Deux Mondes*).

LA SCULPTURE GRECQUE, par Reinhard Lullies ; photographies de Max Hirmer (*Flammarion, éd.*).

La Grèce antique exerce, sur le monde occidental, un mirage prestigieux. Mais l'homme d'aujourd'hui se fait méfiant à l'égard de son accommodement par Rome, voire de sa déformation. Les Romains n'ont pas seulement amolli, en les copiant, les formes plastiques grecques. Ils ont aussi ajouté l'emphase à l'histoire et à la civilisation des Hellènes. Mme Bille De Mot sait restituer la densité de l'histoire politique et spirituelle, éclairer les sites par les œuvres d'art et réciproquement, faire une synthèse éclairante. Son livre est fort agréablement écrit, et bien illustré par des photographies de Louis Frédéric. On pourra sans doute contester l'impression en deux couleurs, noir et brun, la différence des valeurs entre les illustrations tirées en noir et celles tirées en brun, une certaine mise en page un peu désuète. Il y a là cependant un effort de l'éditeur pour sortir de la sévérité et de l'uniformité d'effets noirs de l'héliogravure.

L'ouvrage publié par Flammarion paraîtra au premier abord constituer un simple corpus des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque. Mais on y découvrira bientôt la volonté de son auteur d'aller à la pureté plastique, de rechercher, inaltéré, le miracle

du ciseau grec. Car Max Hirmer n'a voulu choisir que des originaux, à l'exclusion de toutes copies antiques par lesquelles on a souvent une vue assez inexacte de la sculpture grecque. Il a préféré, là où les originaux manquaient, avoir des lacunes dans l'évolution historique des formes, quitte à laisser son objectif s'attarder sur des œuvres connues certes, mais admirables. Max Hirmer avait déjà illustré, de frappante façon, un ouvrage sur les monuments et les sculptures d'Egypte, allant de l'ensemble aux détails selon un procédé inspiré de la technique cinématographique. Ici son objectif recherche la pureté, l'équilibre entre la lumière et les formes. Il exprime le marbre avec une haute noblesse. C'est bien, comme il en avait le dessein, le miracle du ciseau grec qui est rendu avec une simplicité et une dévotion aux formes qui doivent être remarquées.

P. G.

(*Un vol. cartonné, 208 pages, 240 illustr. Prix : 5.600 francs. - Un vol. relié toile, 86 pages, 264 reproductions dont 8 en couleurs. Prix : 5.250 frs*).

LES BRONZES GRECS, par Jean Charbouneaux (*Coll. « L'Œil du Connaisseur », P. U. F., édit.*).

A force de voir des livres de haute esthétique, on perd l'occasion d'apprécier un *manuel,* un ouvrage fait pour renseigner, pour aider des recherches et des travaux, pour faciliter le collectionneur aussi bien que le spécialiste. On ne le regrettera plus en ce qui concerne les bronzes grecs. D'autant que l'autorité de Jean Charbouneaux donne à ce manuel la valeur d'un ouvrage plus étendu. Certes, les reproductions sont peu nombreuses, mais elles ne servent qu'à illustrer par des exemples un texte qui répond à des curiosités précises. Car il s'agit non seulement de décrire l'évolution historique de l'art des bronziers grecs, les caractéristiques des styles locaux, mais encore de s'occuper de la matière, d'éclairer les techniques comme de traiter de la conservation et de la restauration des objets. La connaissance esthétique s'enrichit des informations d'un livre qui n'a pas de honte à être un manuel.

P. G.

(*Un vol. 145 pages, 32 planches hors-texte - Prix : 1.800 frs*).

MONUMENTS ET TRESORS DE LA GAULE, par Henry-Paul Eydoux (*Collection « D'un Monde à l'autre », Plon, éditeur*).

Depuis une quinzaine d'années, des fouilles menées tantôt par des archéologues chevronnés comme M. Fernand Benoît, tantôt par des archéologues amateurs, comme MM. René Joffroy ou Georges Fouet, ont révélé la richesse du sol de l'ancienne Gaule en monuments ou en témoins du passé. Ils intéressent une assez longue période historique, qui va des invasions celtiques, au VII^me^ siècle avant notre ère, jusqu'aux invasions barbares du V^me^ siècle après. Civilisation celtique ou gauloise elle-même, avec ses temples à crânes, colonisation ou contacts avec les Grecs d'Orient ou de Sicile, pénétration et victoire romaines, organisation d'un urba-

nisme et d'une défense que les hordes germaniques devaient finalement ruiner. M. Henri-Paul Eydoux se charge de nous livrer la substance de ces fouilles tout en piquant sans cesse notre curiosité. Les acropoles d'Entremont et de Saint-Blaize, la ville de Glanum, les cryptoportiques d'Arles, la villa de Montmaurin, les théâtres de Lyon, les thermes de Cluny et le fabuleux trésor de Vix, avec son vase géant de près de deux mètres de haut : du Midi jusqu'au Nord, l'ouvrage de H.-P. Eydoux invite à un pélerinage aux ancêtres.

P. E.

(*Un vol. relié, 260 pages, 42 illustration. Prix : 1.500 frs*).

LA CHASSE DE SAINTE URSULE DE MEMLING, par M. Guillaume Linephty (*Elsevier*).

Un album de format presque carré où sont reproduites en couleurs toutes les peintures de la Châsse de Sainte Ursule, peinte en 1489 pour l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, où elle se trouve toujours. La tradition, depuis le début du XVII^me^ siècle, attribue l'œuvre à Memling, sans que l'on puisse avoir une certitude. On s'est étonné notamment que le peintre, alors en pleine gloire, ne soit pas cité comme témoin, avec d'autres bourgeois de la ville, dans l'acte de translation des reliques. Pourtant la Châsse peut être comparée avec certaines œuvres authentiques de Memling, tel le panneau de *La Vie de la Vierge* de la corporation des tanneurs. A dire vrai, le reliquaire de l'Hôpital Saint-Jean n'est pas le chef-d'œuvre du peintre flamand, car il est traité dans la technique un peu fade des miniaturistes. Mais les six compositions des côtés du petit édifice sont d'un charme prenant. On n'oublie pas de sitôt leurs couleurs, rouge, bleu et mauve, dans le silence du musée de l'Hôpital, brillantes comme de l'émail, tandis que l'on voit par la fenêtre proche, s'affairer dans la cour les moniales aux coiffes blanches, celles mêmes que Memling peignait il y a plus de quatre cents ans...

P. COLLAVET.

(*Un volume relié toile, 34 pages, 14 planches en quadrichromie. Prix : 1.850 francs*).

PETITE HISTOIRE DE LA PEINTURE MODERNE, par Georg Schmidt (*La Bibliothèque des Arts*).

Je m'en veux d'avoir tardé à signaler dans cette revue le petit livre de Georg Schmidt, directeur du Kunstmuseum de Bâle. Mais c'est bien parce que sa qualité est telle qu'on le garde volontiers à portée de la main, qu'on en fait un compagnon familier, conservant ainsi pour soi l'agrément et la bonne opinion qu'on en a. Il s'agit de dix causeries présentées à la Radio, chacune d'une durée d'un quart d'heure, qui n'ont pas la prétention de dresser un panorama complet de la peinture moderne, mais seulement, pour des auditeurs qui avaient sous les yeux dix cartes postales

en couleurs de tableaux du Kunstmuseum, de résoudre avec eux les problèmes esthétiques qu'ils posent et d'en éclaircir le contenu plastique. Dix peintres arbitrairement choisis, parmi lesquels ne figurent ni Manet ni Renoir ni Picasso, qui ne sont donc que des exemples, que des occasions pour Georg Schmidt de donner en cent pages, avec une lumineuse intelligence, une substance profonde que beaucoup d'ouvrages développés ne donnent pas. Je recommande avec chaleur la lecture de la *Petite histoire de la peinture moderne* à tous ceux qui veulent s'initier à l'art de notre temps ou qui sont attirés par lui mais qui hésitent sur des critères d'appréciation pour porter des jugements de valeur. Tous les jeunes gens devraient l'avoir dans leur poche. Et je pense aussi que les autres auront profit de la netteté et du discernemnt de la démonstration esthétique de Georg Schmidt.

PIERRE GUERRE.

(*Un vol.*, 112 *pages*, 10 *illustr. en couleurs. Prix* : 735 *francs*).

VAN GOGH, par FRANK ELGAR (*Fernand Hazan, éditeur*).
VAN GOGH, par RENÉ HUYGHE (*Flammarion, éditeur*).

Tant de critiques, de romanciers ou d'aliénistes ont fait des livres sur Van Gogh, qu'on appréhende toujours d'en ouvrir un nouveau de peur d'y trouver tous les clichés commodes et tous les couplets habituels. Cependant, ces deux ouvrages méritent qu'on les signale. Certes, il n'est pas possible, quelque soit le désir d'originalité qu'on puisse avoir, de ne pas faire une biographie du maître hollandais. Car, d'une part, son existence est véritablement exemplaire, et d'autre part sa correspondance, surtout ses lettres à son frère Théo, permet de suivre presque jour par jour son débat humain et son débat artistique. Mais Frank Elgar a voulu exposer moins la vie de l'homme que celle du peintre, moins le drame psychologique que le drame du créateur : le combat du peintre aux prises avec les problèmes de la peinture. Dans ce combat, la *sincérité* est la marque de Van Gogh, « sa sincérité totale, absolue presque monstrueuse aux yeux mêmes de la morale, qui en recommande seulement l'usage modéré ». Lorsque, après sa manière noire, le style réaliste de sa peinture de paysans, il découvre, comme il l'écrit à Théo, « qu'un peintre fait bien lorsqu'il part des couleurs de sa palette, au lieu de partir des couleurs de la nature », lorsqu'il commence à être hanté par le problème de la couleur, c'est un drame qui se joue dans sa conscience de créateur : « Je me suis adonné durant des années presque en vain et avec des résultats pénibles à l'étude de la nature, à la lutte avec la réalité, je ne le nie point. Je ne voudrais pas m'être privé de cette *erreur* ». Lors de son séjour à Paris, l'impressionnisme lui fait découvrir la joie de peindre, mais la révélation de l'art japonais le pousse vers une vision simplifiée de la nature, les couleurs pures sans préoccupation du ton local, la netteté des couleurs, la lumière sans ombre. Il sent que ce n'est pas à Paris, au milieu des querelles impressionnistes qui l'agacent, qu'il pourra créer ces « tableaux de l'avenir » dont il parle. Nouveau drame de conscience : lui qui aspire avec une ferveur religieuse à la vie de groupe, à la communauté de travail, se trouve contraint, pour son art, à exalter

son individualisme, à l'exacerber. « Il est un individu, écrit René Huyghe, qui souffre de l'individualisme, en même temps qu'il l'exploite et qu'il en tire toutes ses ressources ». A Arles, il découvre dans la lumière, tout ce qu'il désirait : avec un enthousiasme naïf mais sincère, chacune de ses lettres en parle comme du Japon. « Regardez les premières œuvres d'Arles, dit Franck Elgar, rien, absolument rien n'y subsiste de ses initiatives antérieures ». Dans la rage de travail qui s'empare de lui, il entrevoit jusqu'où il pourra mener la peinture : « quelque chose de paisible et de plaisant, réaliste et peint pourtant avec émotion, quelque chose de bref, de synthétique, de simplifié et de concentré, plein de calme et de pure harmonie ». Cette phrase est poignante parce qu'elle donne la clef de l'atroce drame final de Van Gogh. Dans ses alternances de santé et de maladie, dans ses périodes d'exaltation et de dépression, luttant contre les dangers de ses délires, Van Gogh essaye désespérément, sentant qu'il doit se presser, de réaliser cette peinture du calme et de l'harmonie. L'intensité de la couleur (« la haute note jaune ») le mène à la fois à la furie et à la lucidité. Cette espèce d'outrance et de sérénité mêlées nous font parfois « perdre pied » devant ses toiles. La fièvre s'empare de son dessin, de sa touche. Il se bat et contre sa propre peinture et contre le mal qui gagne son corps. Fasciné - « mon travail à moi, j'y risque ma vie » - et finalement vaincu, il ajoute, dans ce papier destiné à Théo, trouvé dans ses poches après sa mort : « Ma raison y a sombré à moitié... Mais que veux-tu ?... ».

Cette interrogation, les derniers mots écrits par Van Gogh avant de se tirer une balle de revolver dans la poitrine, nous en chercherons le sens et la leçon dans l'ouvrage de René Huyghe. Car c'est moins à la vie de l'homme qu'il s'attache lui aussi, qu'à l'aventure de l'âme. Cette quête est bien dans la manière humaniste et chaleureuse de René Huyghe. Pour lui, « ce drame, où Van Gogh est jeté jusqu'à en mourir, est celui du dépassement, de l'absolu, celui qui a consumé les âmes les plus pures et les plus exigeantes ». Huyghe, dans des pages ardentes, évoque la bataille de Van Gogh avec les mots en même temps que sa lutte avec les couleurs et les lignes. L'âme du peintre est à l'image du feu qui « détruit autant qu'il aime : il peut être signe de mort autant que de vie. Le feu, de son nom humain, s'appelle l'amour. Van Gogh est peut-être le seul peintre, avec Rembrandt, qui ait fait de l'amour la substance même de son art. Ce brasier, il est le feu d'amour, le *fuego amoroso* qu'avait déjà révélé Saint Jean de la Croix ». Van Gogh n'a sans doûte pas trouvé son issue, mais il affirmait qu'il ne pouvait se passer de quelque chose de plus grand que lui. « Son génie, écrit René Huyghe, nous apparaît avec une pureté de saint de la peinture. Car, au moment où il a assumé son propre néant, il a commencé à devenir pour les autres, pour les foules sans cesse plus immenses, un feu qui réchauffe, qui illumine. Ce foyer perdu, que trahissait à peine une ingrate fumée, maintenant il est soleil à son tour, un soleil qui tourbillonne dans nos yeux et dans nos cœurs ».

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 318 pages, 65 ill. en couleurs, 95 dessins en noir. Prix : 2.900 francs*).

(*Un volume relié toile, 96 pages, 33 planches en couleurs. Prix : 1.500 francs*).

DESSINS DE C. GUYS, par Bruno Streiff.

DESSINS DE CEZANNE, par Adrien Chappuis (*Mermod, éd.*).

On ne pouvait, en publiant simultanément ces deux livres, mieux marquer le contraste entre deux artistes. L'un saisissant la vie, son mouvement, ses spectacles, tout ce qu'elle a de fugitif, l'autre pensant des rapports de formes et de volumes, les pesant et les isolant. L'un enregistrant, en reporter qu'il était, les rencontres, les foules, les défilés, les réceptions, tandis que l'autre cherchait au contraire à concentrer sa vision : un pot, des troncs d'arbre, quelques pommes. Constantin Guys, si présent dans son époque, mais dont la vie est pourtant inconnue, ou peu s'en faut, et Cézanne, inconnu de la plupart de ses contemporains, volontairement seul sur les routes de Sainte-Victoire. La présentation, le papier, la typographie, les reproductions témoignent du soin que met Mermod à ses ouvrages.

P. G.

KAMA-KALA, par Mulk Raj Anand (*Editions Nagel*).

L'ART AMOUREUX DES INDES, par Max-Pol Fouchet (*Claire-fontaine*).

LUMIERES DES INDES, par M. Raj Anand (*Bibliothèque des Arts*).

Hormis les spécialistes de l'art hindou, qui pouvait connaître en détail les sculptures érotiques des temples de Khajuraho, de Puri et de Konarak, contemporains de nos églises romanes ? Le pudibondage britannique, qui n'y voyait qu'obscénité, n'en facilitait pas l'approche, et il n'est pas certain que les mutilations subies par les statues soient toutes dues au temps ou aux intempéries. Parus à quelques mois d'intervalle, les deux ouvrages de Mulk Raj Anand et de Max-Pol Fouchet nous mettent en présence d'une sculpture d'une singulière beauté, particulièrement mise en valeur par les planches grand format tirées par les éditions Nagel. Le livre est présenté avec goût, sous une reliure de toile noire, Raj Anand, dans son essai priliminaire, fait un historique philosophique du sensualisme indou, qui se manifeste, dès les origines culturelles, aussi bien dans l'art de Mohenjo-Daro ou d'Harappa que dans les hymnes védiques. Le désir, *Kama*, est le moteur de la création, l'attraction des deux principes mâle et femelle donne la joie sans limites de l'absorption en la divinité et permet le retour suprême en l'unité. C'est donc une « profonde expérience du mystère métaphysique » que permet l'acte sexuel, et les sculpteurs ou les peintres, en figurant des sujet érotiques, rendent gloire aux divinités qui ont incarné Brahma le créateur. Certes, Max-Pol Fouchet, qui s'attache à l'aspect plastique de l'art de Khajurâtro et de Konarak, distingue des compositions et des frises qui relèvent « du plus terrestre plaisir » et qui sont comme les illustrations des encyclopédies du plaisir physique, telles le *Kamasutra ou le Ratirahasya.* Mais la sculpture du couple, *Mithuna,* toute en cambrures, en courbures, en attouchements, préserve toujours cette *part divine* qui rend ses images inoubliables. Les représentations d'*Apsaras,* femmes célestes éternellement jeunes, provocantes et sensuelles, utilisent toutes les ressources de la fluidité de la forme, de l'inflexion des contours, en des équilibres subtils des membres et des poses.

Le double principe indou de la vie, le sens charnel et le sens spirituel, s'exalte dans ces représentations plastiques de l'érotisme. Des déplacements à peine sensibles des bras et des jambes, l'élan des visages et l'ardeur des lèvres pressées l'une contre l'autre expriment à la fois toutes les nuances du désir et le contrôle mental, profondément religieux, pratiqué dans les rites du shivaïsme. On touche là les cimes de l'expression artistique. Les sculpteurs indous nous ont laissé, du geste éternel de l'enlacement, une forme dont la beauté est inégalable.

On aura plaisir, en quittant ces deux livres, à prendre contact avec les reflets colorés des Indes. Mulk Raj Anand, dans un texte malheureusement mal traduit, présente avec clarté les mondes multiples indous, culturels et sociaux, historiques et religieux. Les photographies en couleurs, remarquablement reproduites, de Suzanne Hausammann, ne procèdent pas par séquences, mais par détails, par images impromptues qui atteignent en profondeur celui qui les regarde. Le jaune, le rouge, le vert y dominent comme des « leit-motivs ». Là aussi nous sommes pris par une sorte de sensualité de la couleur. Ainsi se complète par la réalité cet univers complexe et attirant, ce foisonnement qui finit par envoûter.

P. E.

(*Un vol. relié toile, 108 pages, 69 planches en noir, 3 planches en couleurs. Prix : 8.900 francs*).

(*Un vol. cartonné, 110 pages, 96 illustrations en noir. Prix : 1.980 frs*).

(*Un vol. relié toile, 107 pages, 73 reproductions en couleurs*).

ALBERT ROUSSEL, par Marc Pincherle (*Les Grands Compositeurs du XX^me^ siècle, Genève, René Kister, édit.*).

C'est le second volume d'une collection inaugurée par le *Debussy* de Vuillermoz. La présentation en est luxueuse et pratique : format commode, typographie élégante, beau papier, illustrations nombreuses (beaucoup sont en couleurs). Je regrette un peu l'absence d'un catalogue complet de l'œuvre de R., que l'auteur n'a sans doute pas voulu reproduire puisqu'il existe déjà, mais qui eût plus rapidement orienté le chercheur. Cela dit, l'ouvrage est riche et dense en dépit de ses dimensions restreintes (160 p.). Comme on pouvait s'y attendre avec Marc Pincherle, musicologue et musicien, artiste et savant, nous sommes en présence d'un travail scientifique complet mais où la somme des connaissances ne pèse jamais sur l'individualité du jugement et peut s'affirmer sans une once de pédanterie. Chaque problème trouve sa solution, chaque question sa réponse. Un éclairage direct est projeté sur l'homme, sa vie, son œuvre. C'est que l'auteur eut accès à des sources indiscutables : les souvenirs, archives, corespondances, notes manuscrites et documents pieusement conservés par M^me^ Albert Roussel. Aussi se garde-t-il de reprendre les travaux antérieurs, se bornant à les citer quand cela lui paraît nécessaire.

Il estime plus essentiel de « faire le point », la position du compositeur de *Padmâvâti* ayant beaucoup changé depuis quelques vingt ans. Le livre s'ouvre sur une chronologie succincte, mais où rien d'important n'est négligé. Après quoi l'on entre dans le vif

du sujet. Le plan s'inspire d'une notice autobiographique fournie par Roussel en 1933 : il donne les têtes de chapitres à partir desquelles Marc Pincherle développe et commente les événements, les œuvres, les influences, l'évolution. Il y a là, non seulement l'histoire de Roussel, homme et compositeur, mais aussi celle de son milieu, de ses amis, de ses détracteurs. J'admire la densité de la matière contenue en si peu de place. Le « cas d'exception » est traité avec infiniment d'esprit : Roussel ne fut pas *l'enfant-prodige* qui fait le bonheur des biographes ; l'éveil de sa vocation fut tardif, mais le temps vite rattrapé. Le problème d'influence de la Schola est abordé avec franchise : en fait, il s'en dégagea de bonne heure. Mais celui d'un prétendu amateurisme n'est pas moins bien élucidé. D'Indy eût-il confié, dès 1902, une classe de contrepoint à Roussel, qui venait d'être rayé des cadres de la marine pour raisons de santé, mais s'était déjà consacré entièrement à la musique depuis 1894 ?

Je voudrais pouvoir m'étendre sur d'autres chapitres non moins attachants en matière de débats et conclusions. Sans doute se reporte-t-on au *Poème de la Forêt* quand on veut montrer la musique de Roussel « toute nourrie du spectacle de la nature ». Mais Pincherle a raison d'affirmer que « la constance de ce sentiment de la nature est à ne jamais oublier lorsqu'on écoute » ladite musique. Références : les *Rustiques, Le Festin de l'Araignée, Pour une Fête de Printemps*... Le chapitre consacré à Roussel voyageur n'est pas moins convaincant. C'est sans doute la grande exploration de l'Extrême-Orient, en 1909, qui retient le plus l'attention. Roussel cherche à assouvir sa « nostalgie des grands espaces, des dépaysements, du voyage en mer ». Avec sa jeune épouse, il parcourt les Indes, Ceylan, le Cambodge. Il note au passage, sur le précieux carnet qu'elle a conservé, dessin mélodique, inflexion vocale, accords mystérieux... Dans les ruines de Jeypour, sur les rives du Gange, est né le projet des *Evocations,* réalisé les deux années suivantes. Les ruines de la forteresse de Tchitor, son temple, ses palais, « la cave sinistre où avaient péri la reine et ses suivantes » lui inspirent plus tard l'action dramatique de l'opéra-ballet *Padmâvâtî,* que Jacques Rouché a le bon goût de lui commander dès 1913, mais qui ne peut, avec le long retard imposé par la guerre, être exécuté à l'Opéra qu'en 1923. Sur l'auteur des nombreuses mélodies, sur l'architecte symphoniste, le livre projette aussi des lumières vives. Il ne néglige pas non plus les vues sociales de Roussel en qui la tendance populaire et la tendance aristocratique parviennent à s'équilibrer. L'avant-dernier chapitre, - aperçu technique sur la thématique, la modalité, l'harmonie et le rythme -, est sans doute l'un des plus riches et denses ; la conclusion situe la place d'Albert Roussel dans la musique d'aujourd'hui. Bien que n'exerçant aucune fonction officielle, il a vu venir à lui des compositeurs de plus en plus nombreux. Il s'est éteint en 1937, et son influence reste grande, aussi bien sur les musiciens que sur le public français et étranger. La question de savoir si la première place dans l'école contemporaine après Debussy lui appartient, plutôt qu'à Ravel, demeure purement subjective. L'auteur achève sur une comparaison des deux sensibilités : celle de Ravel, soucieuse de prolonger nos classiques, celle de Roussel « cherchant à forger les moyens d'expression d'une musique émancipée ».

L. MAURICE-AMOUR.

DOCUMENTS — VARIETES

AKU-AKU, le secret de l'île de Pâques, par THOR HEYERDAHL, traduit du norvégien par MARGUERITE GAY et GERD DE MAUTORT (*Albin Michel*).

En lançant sur le Pacifique son radeau du type péruvien ancien, le « Kon-Tiki », M. Thor Heyerdahl avait fait, en 1947, la démonstration in abstracto de la possibilité pour les habitants de l'Amérique précolombienne, spécialement du Pérou, d'atteindre les lointaines îles polynésiennes en suivant simplement les courants marins. Mais cela restait dans le domaine de l'hypothèse. Voici qu'il nous apporte la plus stupéfiante confirmation archéologique et à la fois la découverte étrangement sensationnelle, d'un monde disparu ou du moins soigneusement caché. Nul n'avait percé le mystère des colosses de l'île de Pâques. La Pérouse en avait vu certains qui étaient encore debout sur leur socle ; Cook aperçut auprès de ces monolithes des naturels blancs, le lobe de l'oreille monstrueusement distendu, pendant jusque sur leurs épaules. Les deux explorateurs avaient été frappés par le petit nombre des indigènes et l'absence des femmes, l'absence presque totale de huttes sur cette île où ne poussaient point d'arbres et où l'on ne pouvait, semble-t-il, se cacher ou s'abriter. Un séjour d'un an avec une équipe et un attirail de chercheurs, la patience, la confiance des indigènes, des confidences surprises à la longue, permirent à Heyerdahl, en 1955-1956, de résoudre l'énigme. L'île est couverte de grottes, parfois artificielles, souvent aménagées, aux entrées extrêmement étroites et soigneusement cachées, qui avaient servi jadis d'abris aux indigènes au cours de longues guerres fratricides. S'il n'existe plus, de nos jours, de « longues oreilles », comme ceux dessinés par les compagnons de La Pérouse, il existe encore des descendants « longues oreilles » échappés à un massacre voilà trois siècles par les « courtes oreilles ». Et ces derniers descendants des maîtres incontestés de l'île possèdent encore toutes les traditions transmises de père en fils, sur la manière de tailler dans la roche vive au moyen de hachettes de pierre les colosses de trente tonnes, sur la façon de les traîner d'un bout de l'île à l'autre, sans chariot, sur la façon d'ériger ces monolithes avec deux madriers maniés par douze hommes. Mais l'auteur n'a pas seulement écouté, il n'a pas seulement fait procéder par les indigènes à une érection, il a gratté le sol, mis à jour quantité de statues *du plus pur style péruvien,* taillées souvent dans une pierre inexistante dans l'île et répandue seulement au Pérou.

Ainsi l'on ne peut plus douter (nombre d'autres preuves s'y ajoutent) que les « longues oreilles » furent des immigrants péruviens qui avaient soumis les indigènes et les avaient, comme le croit la tradition, employés comme esclaves pour les aider à décorer l'île, centre culturel, de statues gardiennes de temples, jusqu'au jour de la révolte. Plus étonnante encore est la visite des « caver-

nes de famille » que possèdent les derniers « longues oreilles », jalousement tenues secrètes et remplies d'admirables sculptures qui reproduisent parfois une faune américaine inconnue dans l'île, tels les serpents.

Chaque page de ce livre, dont la traduction est impeccable, contribue à faire revivre un monde que les derniers descendants des maîtres n'ont pas oublié, mais qui demain sera complètement mort, car les jeunes sont « modernes » : ils ne cultivent plus les traditions et la croyance aux esprits ou *aku-aku*. On en trouvera désormais les dernières traces dans les musées d'Oslo et de Santiago du Chili.

PAUL ARNOLD.

ROYAUMES ENSEVELIS, par H. et G. Schreiber (*Corrêa*).
CITES PERDUES ET RETROUVEES, par Léonard Cottrell (*Editions Horay*).

L'engouement du public pour l'archéologie est un fait positif de l'édition contemporaine. On a vu, d'abord avec une certaine surprise, des ouvrages de vulgarisation archéologique atteindre des tirages de romans à succès. Ils se sont multipliés, sacrifiant quelquefois au sensationnel et au journalisme, mais dans l'ensemble témoignant d'un souci d'authenticité et de vérité, s'efforçant seulement de mettre à la portée de lecteurs non spécialisés, les données de la science et de la technique. Disons pourtant que leur procédé de confection est monotone et tourne souvent à la recette : roman des villes ensevelies de Mésopotamie, de Grèce ou d'Italie, histoire des fouilles avec l'inévitable moment où l'archéologue fébrile pénètre dans la tombe inviolée, le tout se terminant par quelque chapitre sur les Incas. Les deux ouvrages de H. et G. Schreiber et de Léonard Cottrell n'échappent pas à ce schéma désormais traditionnel. Mais notons leur originalité de s'intéresser à des sujets assez neufs dans ce genre d'ouvrages : Schreiber aux Scythes, au royaume d'Ourartou, à la Chorasmie et même à Khair-ed-Din, plus connu sous le nom de Barberousse ; Cottrell à la civilisation de l'Indus et aux villes d'Anuradhapura et de Polunnariwa enfouies dans les jungles de Ceylan. Ces livres ne font pas que distraire. Ils apprennent et surtout ils forment le goût et l'optique de « l'honnête homme » d'aujourd'hui.

PIERRE COLLAVET.

DANS LES PAS DES PHARAONS, texte de Jean Leclant ; photographies d'Albert Raccah (*Hachette*).

On est d'abord surpris, en ouvrant ce nouveau volume d'une collection dont nous avons eu l'occasion de dire l'intérêt, de ne pas trouver cette vie que les autres avaient su rendre au passé.

Toutes les images y sont de pierre, temples, statues, colonnades, bas-reliefs. Une lumière, violente et dure, n'y figure que pour accentuer les angles de la pierre, que pour rendre plus accablants et comme plus inhumains les blocs. Mais on se rend compte, surtout après avoir lu le texte de Jean Leclant, que c'est volontairement que l'introducteur et le photographe présentent l'Egypte pharaonique sous son aspect de civilisation de la pierre. « Si les civilisations du métal semblent par essence vouées à la recherche et au progrès, celles de la pierre se doivent sans doûte de rester indéfiniment égales aux modèles achevés de leurs commencements ; elles se complaisent dans les mirages d'un âge d'or, celui des dieux et des ancêtres ». Dès lors nous sommes bien dans les pas des Pharaons, non pas à regarder les chemins changeants de la terre, et leurs séductions sensorielles, mais à rester dans la fixité de la gloire et l'obsession de l'éternité.

P. G.

ROME QUE J'AIME..., textes de JEAN GIONO, GEORGES PILLEMENT, FÉLICIEN MARCEAU ; photographies de PATRICE MOLINARD (*Editions Sun*).

Un livre en hommage à une ville, à son ambiance, à son charme et à sa beauté, doit être une entreprise de ferveur. Sans ferveur il n'est qu'un album de froides images. Sans le vouloir, il tourne à la cruauté, car en définitive, ressortent sous le fard de la lumière les banalités, les laideurs et les défauts des rues ou des monuments. Ce n'est pas le cas de la collection des Editions Sun qui a déjà donné sa mesure avec un *Venise que j'aime...* préfacé par Jean Cocteau : la ferveur y est évidente. La formule de cette collection est des plus heureuses : trois écrivains pour une préface, un texte de fond et pour légender les images ; un photographe. Ainsi un subtil équilibre, tant dans l'importance respective que dans la mise en page, entre le texte et les photographies. Celles que Patrice Molinard a prises de Rome sont de grand pouvoir, le passé et le présent s'y mêlent dans cet instant de l'objectif qui recherche la vie et son imprévu. Nous aimons moins le texte de Georges Pillement : il paraît plus lourd que toutes les pierres qui l'illustrent. Evidemment le métier de guide comporte des obligations, mais on voudrait le voir tenter d'être original. En revanche, les légendes de Félicien Marceau sont pleines d'esprit et de fantaisie, et touchent souvent à la vraie poésie. Ce sont elles qui nous livrent l'image fervente de Rome que nous attendions. L'idée de faire légender des photographies par de courts textes signés est sans doûte la trouvaille de cette collection.

P. C.

LES AMERICAINS (*Encyclopédie Essentielle, R. Delpire, éd.*).

Robert Delpire avait déjà eu l'occasion, en composant un précédent ouvrage, *U.S.A.*, de faire montre, à propos de certains aspects des U.S.A., d'une originalité qui le signalait à notre particulière attention dans l'édition française contemporaine. Le livre qu'il présente aujourd'hui, dans la collection *Encyclopédie essentielle,* n'est pas moins attachant. Reprenant une formule déjà utilisée dans *U.S.A.*, il a demandé à Alain Bosquet de réunir un choix de textes allant de la statistique au poème, en passant par l'anecdote cocasse, les extraits d'écrivains ou de romanciers, les textes historiques ou les coupures de journaux. L'ensemble, par des sortes de biais imprévus comme par des vues plus directes, finit par cerner de près la silhouette physique et morale de cet homme américain dont le comportement nous semble parfois déconcertant. Tous ces textes composent comme des jeux de miroirs. Mais leurs facettes brillantes se doublent des photographies de Robert Frank. Celui-ci est certainement l'un des photographes vivants les plus intéressants. Il a créé un style d'images très personnel. Son objectif ne recherche en aucune façon la photographie composée, apprêtée, pensée, mais, au contraire, l'image saisie au vol, l'instant fugace, dont l'intérêt perce sous une espèce d'apparence presque banale. La vie souterraine des objets et des gestes, exprimée par une technique qui ne craint pas les flous. La cruauté et l'humour noir mènent un jeu d'images au fond très subtil et qui finit par coller à nous comme des souvenirs de rues ou de faits divers. C'est très fort. Robert Frank donne ainsi à ce livre une valeur très particulière.

P. G.

Avec le train à 100 de moyenne

★ Vous voyagez sans fatigue.

★ Vous pouvez faire

— 500 km dans la matinée ou dans la soirée entre 18h et minuit.

— 1200 km dans la nuit.

LE TRAIN VOUS FAIT GAGNER DU TEMPS

LANVIN
PARFUMS

PARIS

ARPÈGE
RUMEUR
MY SIN
SCANDAL
PRÉTEXTE

PRINTED IN FRANCE